1933,5077

Gotische Holzschnitte

Ausgewählt und eingeleitet
von
Curt Glaser

[mit 55 Tafeln.]

Im Propyläen-Verlag / Berlin [1923]

C 7235 17

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0007
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0008
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Die Anfänge des Holzschnitts liegen im Dunkel. Man weiß nicht, wann zuerst der Versuch unternommen wurde, Holzplatten zu schneiden, um sie zum Drucken zu verwenden. Sicher ist das Verfahren selbst uralt gewesen. In China wie in Europa kannte man Formen und Stempel, die zum Abdruck geeignet waren, und man hat Stoffe mit Mustern bedruckt, lange bevor man dazu überging, bildliche Darstellungen von geschnittenen Holzplatten auf Papier zu übertragen.

Der Holzschnitt im engeren Sinne des Wortes, also der Bilddruck auf Papier von eigens gefertigten Holzstöcken, wurde nicht erfunden, er war nur die Anwendung eines bekannten Verfahrens auf ein neues Material und zu einem neuen Zwecke. Den Zweck schuf ein Bedürfnis, das zuvor nicht im gleichen Ausmaße bestanden hatte, ein Bedürfnis nach leicht herzustellenden und billig verkäuflichen Bildern. Zugleich gab die Verfertigung des bislang nicht gekannten Papiers ein Material an die Hand, das geeignet war, der Befriedigung des neuen Bedürfnisses zu dienen.

Das Papier war in China schon seit den Zeiten des Altertums bekannt. Durch Kriegsgefangene und Einwanderer wurde das Geheimnis seiner Herstellung im 8. Jahrhundert nach Samarkand getragen, und von hier verbreitete es sich mit den Siegeszügen der Araber nach dem Westen. Während des 13. Jahrhunderts war das Papier in Italien schon im Gebrauch, in Deutschland entstanden im Verlaufe des 14. Jahrhunderts Papiermühlen an verschiedenen Orten, und es dauerte nicht lange, bis das teure Pergament durch den billigeren Stoff aus den Schreibstuben verdrängt wurde. Für die Umwandlung des geschriebenen in das gedruckte Buch war die Papierbereitung die Voraussetzung, und ebenso war ein Jahrhundert zuvor die Entstehung des Holzschnitts eng verknüpft mit der Verbreitung des neuen Werkstoffs.

So viel läßt sich auf Grund unserer Kenntnis der allgemeinen Zeitverhältnisse sowie der erhaltenen Denkmäler vermuten. Im einzelnen fehlt es an einer gesicherten Überlieferung für die Frühzeit des Holzschnitts. Wir wissen so wenig über die Entstehung wie über die Art der Verwendung der Holzschnitte in den ersten Zeiten ihres Gebrauchs. Wenn viele der frühen Einblattdrucke sich eingeklebt in die Einbanddeckel klösterlicher Handschriften erhalten haben, so wird man darum kaum annehmen dürfen, daß die Drucke für solchen Zweck, gleichsam als Vorsatzblätter, gefertigt waren. Nur die zufällige Verwendung bewahrte gerade die in Buchdeckel geklebten Abdrucke mit den Handschriften, die sie zierten, in wohlbehüteten Büchereien vor dem Untergange.

Der fast ausnahmslos religiöse Darstellungskreis der frühen Holzschnitte legt den Schluß nahe, daß ihre Bestimmung eng mit den Zwecken der Andacht verknüpft gewesen ist. Die Erinnerung an berühmte Wallfahrtorte, an heilbringende Gnadenbilder

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0009
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

konnte von Pilgern und Gläubigen heimgetragen werden in Form von gedruckten Bildern. Die Darstellung des Schutzheiligen galt als Talisman, der im Hause verwahrt, an der Wand des Zimmers befestigt oder auf dem Körper getragen wurde. Man kennt den Aberglauben, der sich an die Gestalt des heiligen Christoph knüpft. Wer sein Bild gesehen hatte, der konnte an dem Tage nicht eines gewaltsamen Todes sterben. Darum wurde der Träger des Christuskindes oft in Riesengröße und weithin sichtbar an die Mauer der Kirche gemalt, und der gleichen Vorstellung danken die zahlreichen Holzschnittwiedergaben des Heiligen ihre Entstehung. War man doch der Wirkung am sichersten, wenn das Bild des bärtigen Riesen im eigenen Hause sich täglicher Anschauung darbot. Ähnlich dienten die Bilder der Pestheiligen, der Heiligen, denen der Volksglaube die Kraft zuschrieb, gegen die gefürchtete Seuche Schutz zu verleihen, den Zwecken persönlicher Sicherung gegen die Fährnisse des Daseins. Als Pestblätter sind viele Darstellungen des heiligen Sebastian zu deuten, der durch Pfeilschüsse zu Tode gemartert wurde, Darstellungen des heiligen Rochus, der als Arzt sich im Dienste der Leidenden opferte.

Solche Schlußfolgerungen läßt der Inhalt der Darstellungen zu. Und es gibt wenigstens eine sichere Bestätigung für den häuslichen Gebrauch der alten Drucke. Auf einem Verkündigungsbilde aus der Werkstatt des Meisters von Flémalle ist an dem Mantel des Kamins ein Holzschnitt locker befestigt, der einen heiligen Christophorus darstellt, wie er ähnlich unter den erhaltenen Drucken der Frühzeit nicht selten begegnet. Daß das Blatt an der Stelle nur eine kurze Lebensdauer haben konnte, ist wohl begreiflich. Wahrscheinlich sind Tausende von alten Holzschnitten ähnlich an den Wänden der Zimmer zugrunde gegangen, und die vergleichsweise geringe Zahl der erhaltenen Inkunabeln bestätigt den Schluß auf solche Art der Verwendung, die raschen Verbrauch der Blätter bedingte. Es hat sich nur von wenigen Holzstöcken mehr als ein einziger Abdruck bis in unsere Zeit gerettet, und man wird kaum fehlgehen in der Annahme, daß Hunderte von jedem gedruckt worden waren, da die immerhin umständliche Herstellung der geschnittenen Platte nur dann einen Sinn hatte, wenn sie zur Vervielfältigung des Bildes nach Möglichkeit ausgenutzt wurde. Wenn aber von den Hunderten nur jeweils ein oder in seltenen Ausnahmefällen zwei Drucke auf uns gekommen sind, so muß man schließen, daß von der überwiegenden Mehrzahl aller Holzschnitte der Frühzeit gar kein Abzug erhalten geblieben ist. Die Wahrscheinlichkeitsrechnung ergibt, wie groß die Masse des einstmals Vorhandenen gewesen sein muß im Verhältnis zu den spärlichen Resten, die wir heut besitzen, und eine stilkritische Durchleuchtung des Materials muß sich immer die Tatsache vor Augen halten, daß jeder einzelne der erhaltenen Holzschnitte für hundert verlorene Zeugnis ablegt.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0010
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Wie die Zweckbestimmung der frühen Holzschnitte im einzelnen undeutlich bleibt, so fehlt die gewisse Kenntnis ihrer Urheber. Wir wissen nicht, wann sich der Beruf des Holzschneiders bildete, und wir sind im unklaren darüber, aus welcher anderen Berufsgattung diese neue hervorging. Die Urkunden berichten von Druckern, von Formmachern und von Briefmalern. Aber die Drucker und Formmacher können sehr wohl Zeugdrucker und Stoffärber gewesen sein. Es ist möglich, daß aus diesem Gewerbe der Sonderzweig der Holzschneider sich ablöste, denn es gibt Zeugdrucke, die sich von den späteren Drucken auf Papier durch wenig anderes als durch das verwendete Material unterscheiden, wie man anderseits einige der frühesten Holzschnitte als Abdrucke von Zeugdruckmodeln angesprochen hat. Die Briefdrucker und Kartenmaler sind sicher mit der Herstellung der eigentlichen Holzschnitte in Verbindung zu bringen. Allerlei Schreib- und Druckwerk, wie Flugblätter und Kalender, ging unter dem Namen des „Briefes", der sich noch in der Bezeichnung für den Ablaßbrief erhalten hat. Ebenso für die Verfertigung solcher „Briefe" wie der in vielen gleichmäßigen Exemplaren geforderten Spielkarten muß sich der Holzschnitt schon früh als das natürlich geeignete Verfahren geboten haben. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts war das Kartenspiel aufgekommen, und die Herstellung der Karten wurde zu einem einträglichen Beruf. Man weiß, daß sie von Ulm in großen Mengen nach Italien ausgeführt wurden. In den Urkunden ist von Kartenmalern und Kartenmachern die Rede, und gewiß waren die frühesten Spielkarten mit der Hand gemalt, aber ebenso gewiß wird man annehmen dürfen, daß der steigende Bedarf zum Ersatz des kostspieligeren durch das billigere Verfahren des Druckes führte, wenngleich es an erhaltenen Beispielen aus der Frühzeit des Holzschnittes fehlt. Es ist begreiflich, daß die Spielkarten in besonders hohem Maße raschem Verbrauch und völligem Untergange geweiht waren. Es mochte niemand auf den Gedanken kommen, alte und nicht mehr benutzbare Kartenspiele zu verwahren. Aber man darf annehmen, daß es schon im Anfang des 15. Jahrhunderts gedruckte Karten in großer Zahl gegeben hat, und wahrscheinlich haben die Kartenmaler nicht wenig zur Ausbildung und Vervollkommnung des Handwerks beigetragen.

Die Frage nach Herkunft und Beruf der alten Holzschneider ist verbunden mit der nach dem Verhältnis des entwerfenden Zeichners zu dem ausführenden Xylographen. Vereinigten sich beide Fähigkeiten in einer Person oder waren sie getrennt, wie es für spätere Zeiten mit Sicherheit anzunehmen und gelegentlich urkundlich überliefert ist? Die Wahrscheinlichkeit spricht für die erste Annahme. Die Tafelmaler, die im Ausgang des 15. Jahrhunderts die Holzschnittzeichnung übernahmen, scheinen in der Frühzeit der Kunst dem Gewerbe der Briefdrucker fernzustehen. Nirgendwo spinnen sich deutliche Fäden vom gemalten zum gedruckten Bilde, geschweige denn daß die persönliche Handschrift eines Malers, den wir kennen, im Holzschnitt sichtbar würde. In

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0011
© Universitätsbibliothek Heidelberg

seinen Formen ähnlicher der Glasmalerei, entwickelt sich der Holzschnitt selbständig neben dem Tafelbilde. In beiden Arten bildlichen Ausdrucks folgen einander die gleichen Stilphasen in den gleichen Zeitstufen. Aber die Beziehung ist nicht enger als zwischen der gleichzeitigen Malerei und Skulptur.

Die Zeichnung des frühen Holzschnitts beschränkt sich auf den reinen Kontur. Sie gibt nur die Grenzen der Formen und verzichtet auf jede Angabe der Modellierung durch Schattenlinien oder Tonlagen. Sie unterscheidet sich von der gegensätzlich gearteten Malerzeichnung der Zeit, die den Kontur nur ganz zart andeutet und in gleichsam schwebender Modellierung mit feinsten Tuschtönen und Strichelchen die Form leise anschwellen und wieder abklingen läßt. Die Zeichnung des Holzschnittes verdankt ihre besondere Form den Bedingungen des Materials, an das sie gebunden ist. Das Messer des Holzschneiders bildet erhabene Stege in der Platte. Es umschneidet scharf zu beiden Seiten die auf den Stock gezeichnete Linie und hebt in den Zwischenräumen den Grund aus. Die Stege werden eingeschwärzt und übertragen im Druck die Farbe auf das Papier. Nur Linien von größerer oder geringerer Breite können darum die Zeichnung des Holzschnitts bilden, und wo die Fläche des Holzstocks unberührt bleibt, gibt sie im Abdruck einen gleichmäßig tiefschwarzen Ton.

Aus diesen Bedingungen entwickelt sich folgerichtig die Zeichnung der frühen Holzschnitte, und es liegt nahe, zu glauben, daß die gleichen Meister, die das Messer führten, und die mit den Besonderheiten ihres Materials vertraut waren, auch die Zeichnungen entwarfen, die sie schnitten. Die Hand, die zeichnet, weiß, was sie der Hand zumuten darf, die das Messer führt, denn es ist beide Male die gleiche. Darum sind die frühen Holzschnitte in sich so vollkommene und reine Kunstwerke. Sie sind nicht „verschnitten“ wie so häufig in späterer Zeit. Man gewinnt niemals den Eindruck, daß eine feinere Zeichnung durch ein roheres Messer mißhandelt worden sei. Und diese Einheitlichkeit der frühen Holzschnitte, die sie von späteren deutlich unterscheidet, macht es nochmals wahrscheinlich, daß die zwei Hände, die sich in anderen Zeiten deutlich voneinander scheiden, hier dem gleichen Meister gehörten.

Weniger bedeutet die tatsächliche als die geistige Einheit. Es ist wohl denkbar, daß auch Dürer selbst in Holz geschnitten hat. Aber er zeichnete auf den Stock komplizierte Liniensysteme mit engmaschigen Kreuzschraffierungen, die höchst kunstvoll mit dem Messer umschnitten werden mußten. Die Tätigkeiten des Entwerfens und des Schneidens trennen sich voneinander, auch wenn beide von der gleichen Persönlichkeit geübt werden. Das Messer, das die kleinen Quadrate zwischen den sich kreuzenden Linien aushebt, schneidet in einem anderen Duktus, als die Feder gleitet, mit der die Form umschrieben wurde. Die Linie des frühen Holzschnittes war so gezogen, daß das Messer ihr überall frei zu folgen vermochte. Darum werden Holzschneider und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0012
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Zeichner zu einer Einheit, auch wenn etwa die Arbeitsteilung im Betriebe der Werkstätten gelegentlich die Leistung auf zwei Hände auseinanderlegte.

Man hat Grund, anzunehmen, daß die Zeichnung als Mittel der Vorbereitung in anderem Material auszuführender Kunstwerke dem 14. Jahrhundert noch fremd war. Zeichnung trat selbständig auf in den Illustrationen der Handschriften. Sie war das Anfangsstadium in Gold und Farben zu vollendender kostbarer Miniaturen oder Tafelbilder, wie der Wand- und Glasgemälde und auch der Holzschnitte. Skizzenbücher, die man kennt, enthalten Bildnotizen wandernder Künstler, die in der Fremde Anregungen und Motive zu späterer Verwendung in eigenen Schöpfungen suchten. Aber Zeichnung im Sinne der Naturstudie gab es nicht. Der Schüler erlernte nicht angesichts lebender Modelle sein Handwerk, sondern indem er eingeweiht wurde in die traditionellen Formeln bildlicher Gestaltung. Er begann nicht mit dem Zeichnen, sondern er begann mit dem Farbenreiben und mit dem Zurichten der Tafeln, und wenn er in einer Holzschneiderwerkstatt aufwuchs, so muß man annehmen, daß die erste Übung im Umgang mit dem Messer bestand.

Der Holzschneider trug seine Zeichnung auf die Platte auf wie der Maler auf seine Tafel, um sie wie dieser im Fortgang der Arbeit zu vernichten. Während der Maler die Grenzen der Formen durch leise Hebung und Senkung vom Licht zum Schatten verschleift, betont sie der Holzschneider, da er angewiesen ist, in den Linien allein den Ausdruck zu sammeln. Die Farbe bleibt nachträgliche Zutat. Der Holzschneider rechnete damit, daß jeder Abdruck seiner Platte koloriert wurde. Innerhalb der Grenzen seiner Konturen sollten die Gewänder in verschiedenen Farben angelegt werden. Gesicht und Fleischteile wurden durch leichten Ton bezeichnet. Zutaten wie die Blutstropfen, die aus den Wunden Christi quellen, blieben ganz der Hand des Miniators überlassen, der auch Aufschriften anbrachte, die man in der Frühzeit der Kunst noch nicht zu schneiden pflegte. Mit nur wenigen Ausnahmen sind sämtliche alten Drucke, die wir besitzen, in solcher Weise koloriert, aber nicht viele haben die Farben in alter Frische bewahrt. Und der farbige Eindruck leidet besonders, wenn, wie es nicht selten geschah, die Drucke gewaschen wurden, und ein Ton besser als die übrigen der Feuchtigkeit und den Chemikalien standhielt.

Aus dem übereinstimmenden Charakter der Kolorierung einzelner Holzschnitte sind Schlüsse auf ihre Herkunft aus einer gemeinsamen Werkstatt oder doch der gleichen Gegend gezogen worden, und sicher sind solche Folgerungen nicht von der Hand zu weisen. Aufbewahrungsort und Art des zum Druck verwendeten Papiers geben andere Hinweise, die aber bei so leicht beweglicher und gewiß weithin verbreiteter Ware nicht zu bindenden Schlüssen verpflichten können. Immerhin wird man es nicht nur als einen Zufall betrachten wollen, daß süddeutsche Klöster der Fundort der meisten primitiven

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0013
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Holzschnitte gewesen sind. Die Bestätigung dieser Herkunft auf Grund formaler Kennzeichen ist nicht leicht zu erbringen, da der Stil der gotischen Zeichnung, an dem auch die frühen Holzschnitte teilhaben, über weite Gebiete gleichförmig ausgebreitet, von Frankreich durch ganz Mitteleuropa bis nach Böhmen maßgebend war.

Nochmals schwieriger als die örtliche Bestimmung ist die Gruppierung der Blätter nach ihrer Herkunft aus einzelnen Werkstätten. Die Wiederkehr äußerlich gleichbleibender Merkmale, wie vor allem der typischen Faltenanlage, könnte dazu verführen, fast das gesamte erhaltene Material auf wenige Meisterpersönlichkeiten zu verteilen. Aber den auffallenden Ähnlichkeiten lassen sich ebenso auffallende Verschiedenheiten entgegenstellen, und die einfache Überlegung muß davor warnen, das unendlich lückenhafte Material erhaltener Denkmäler für allzu kühne Konstruktionen zu verwerten.

Auch über die Bestimmung der zeitlichen Ordnung der primitiven Holzschnitte gehen die Meinungen noch vielfach auseinander. Während ältere Forscher sich nicht scheuten, die frühesten Drucke weit in das 14. Jahrhundert hinaufzudatieren, neigt man heute eher zu einem vergleichsweise späten Ansatz. Eine sichere Entscheidung wäre nur möglich, wenn zugleich die örtliche Herkunft geklärt würde, da ein an allen Orten gültiger Maßstab für die Stilentwicklung im Verlaufe der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts nicht gegeben werden kann. Die erste weit ausgreifende Produktion auf dem Gebiete des Holzschnitts scheint sich nicht früher als um die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert entfaltet zu haben. Nur wenige Einblattdrucke können mit gutem Grund über diese Grenze hinaufdatiert werden, und die eigentlich hochgotische Zeichnung des 14. Jahrhunderts, deren zierliche Eleganz aus Pergamenthandschriften hinreichend bekannt ist, findet nur in vereinzelten Denkmälern des Zeugdruckes ein unmittelbares Gleichnis, während schon in den frühesten Papierdrucken jene holdselig schwebende Leichtigkeit gotischer Flächenbildung geschwunden ist.

Soll hier die Frage nach dem frühesten Beispiel gotischer Holzschneidekunst gestellt werden, so mag mit aller gebotenen Vorsicht auf eines ihrer vollkommensten und anmutigsten Erzeugnisse verwiesen sein, eine Darstellung der Kelter Christi, die der an wertvollen Inkunabeln reichen Sammlung des Germanischen Museums in Nürnberg gehört (Tafel 1).

Das Motiv der Kelter ist aus dem seltsam mystischen Vorstellungskreis der Religiosität des 14. Jahrhunderts erwachsen. Man versenkte sich mit einer leidenschaftlichen Inbrunst in das Mysterium von dem Opfertode Christi, und man erfand ein neues Symbol für die Verwandlung des Blutes in Wein. Die Kelter ist das Sinnbild des Kreuzes, an dem Christus blutete. In ihr wird der Heiland selbst gepreßt

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0014
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

wie die Trauben. Die mittelalterliche Dogmatik spann das Gleichnis weiter. Sie verglich Christus mit der Weintraube, die Moses' Kundschafter aus dem gelobten Lande brachten. „Jesus ist die Traube des gelobten Landes," sagte der heilige Augustin, „die Traube unter der Kelter", und das Wort des Propheten Jesaias von dem, der mit geröteten Kleidern aus Edom heimkehrt, und der allein zur Kelter gegangen war (63, 1. 2. 3), wurde wiederum auf Christus bezogen. Solche Gleichnisse verwandelte die Kunst in eine naiv gedachte Wirklichkeit, und sie erfüllten in dieser neuen Form das Vorstellungsleben der Menschen mit schwärmerischen Gestalten, in deren Ekstase die Liebe und das Leiden sich seltsam vereinigten.

Man wird kaum fehlgehen, wenn man ein Blatt wie die Kelter Christi weit in das 14. Jahrhundert zurückdatiert, denn es unterscheidet sich wesentlich von der großen Gruppe der Holzschnitte, die nicht früher als um die Wende des Jahrhunderts entstanden sein mögen. Der Stil der Zeichnung ist noch frei von der typischen Formbildung, die sich bald in der Übung des Schneidens heranbilden sollte. Die Umrisse der Gestalt verlaufen in empfindsam weich geschwungenen Linien, deren Zug an die kalligraphische Eleganz der Handschriftenzeichner erinnert. Das Gewandstück des Lendentuches nimmt teil an dieser feinen Melodie, entfaltet sich rein in der Fläche und führt unabhängig von dem Körper, den es umhüllt, eine Existenz als ornamentaler Schmuck.

Man kann dem Blatte mit der Kelter einen Christophorus (2) gesellen, der in der stillen Befangenheit der Zeichnung, in der rein ornamentalen Stilisierung von Haar und Bart verwandte Züge trägt. Aber in der edlen Anmut seiner Formen steht der Christus der Kelter weithin allein im Bereiche des frühen Holzschnittes. Er schließt sich eng an andere Denkmale gotischer Zeichenkunst, wie den Altarvorhang aus Königsfelden, der für das Jahr 1359 gesichert ist, und im Vergleich mit diesem wichtigen Denkmal offenbart sich der Abstand von den typischen Erzeugnissen der ersten großen Gruppe erhaltener Inkunabeln des Holzschnitts. Gewiß ist die Grenze fließend, bleibt die Zeitbestimmung im einzelnen schwankend. Auch in der Folge werden die alten Motive weiter abgewandelt. Nur daß die Linien bald sich zu den typischen Bildungen verdichten, die eine handwerkliche Tradition voraussetzen.

Mit der enggedrängten Gruppe der drei schlafenden Jünger wiederholt sich gleichwie auf jenem Altarvorhang aus Königsfelden, gleichwie in der böhmischen Tafelmalerei die altüberlieferte Anordnung der Ölbergszene in einem Holzschnitt der Pariser Nationalbibliothek (Abb. S. 13). Aber im Verlaufe hat sich das gleichbleibende Faltenschema entwickelt, das nur dieser Kunstart eigentümlich ist. Es treten die schleifenförmigen Ösen an den Faltenenden auf und die flachen Bogen, die man mit den einfachen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0015
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Haarnadeln, wie sie die Frauen heut benutzen, verglichen hat. Es sind die Merkmale einer entwickelten handwerklichen Übung, die ihre Ausdrucksformen gefunden hat, und man muß sich vergegenwärtigen, daß solche Übung am leichtesten in den Werkstätten gelehrt werden und sich verbreiten konnte. In ihrer Entstehung ist sie Symptom einer veränderten Vorstellung von der Funktion des Gewandes und seinem körperlichen Volumen. Der Stoff ist schwerer geworden, und seinem Gewichte folgend legt er sich nicht mehr in leichte und spitze Falten, sondern in runde und weicher geschwungene Bäusche, und statt sich rein in der Fläche zu bewegen, umhüllt er in dichten Lagen den Körper. Das Interesse konzentriert sich auf diesen Körper selbst und auf seine Bewegung, und das Gewand, das nicht mehr frei in der Fläche sich breitet, dient der statuarischen Wirkung der Gestalt.

Ein Blatt mit der zweifachen Darstellung der Verkündigung und der Geburt Christi (3) hat noch teil an der anmutigen Schwingung der Konturen, an der gotischen Schlankheit der Proportionen, an der ornamentalen Stilisierung der Haare, aber die Falten der Gewänder stauen sich schon in dichteren Massen, Vorstellungen körperhafter Rundung künden sich leise voraus. Man möchte meinen, die gleiche Hand habe die vier Heiligen (4) gezeichnet, die paarweise einander zugewendet, auf einem Blatte stehend mit ihren Attributen nebeneinander erscheinen. Es ist die gleiche formelhafte Bewältigung der Gewandmassen mit weiteren und engeren Schleifenlinien, mit hängenden Bogen und langen Parallelen und das gleiche Ausschwingen der Stoffe am Boden. Ähnlich ist das Haar in strähnigen Locken ornamental geordnet, ähnlich gebildet die Linien von Kinn und Hals und die eng aneinandergelegten Finger der Hände. Aber man wird aus solcher Übereinstimmung nur mit der äußersten Vorsicht bindende Schlüsse auf die Herkunft aus der gleichen Werkstatt ziehen dürfen, da viele Züge gemeinsamer Formbildung in dem allgemeinen Zeitcharakter zureichende Erklärung finden. Stellt man den Blick nicht so sehr auf die Einzelelemente als auf die Gesamthaltung ein, so erweist sich die Möglichkeit verschiedenen Ausdrucks innerhalb der Grenzen gleicher Stilbildung.

Von zwei Blättern mit der Darstellung des Kreuzes-Todes Christi stellt sich das eine in die unmittelbare Nähe jenes Ölberges, rückt das andere weit ab in der fast italienisch anmutenden klassischen Stilisierung. Das eine (5) ist beseelt von gotischer Innigkeit. Maria drängt schmerzbewegt hin zu dem Sohne, der sich am Kreuze zu ihr zu neigen scheint, und Johannes spricht mit leiser Gebärde. Alle Kurven schwingen in der gleichen Melodie. Die schweren faltenreichen Gewänder stauen sich in vielen Schleifenendungen und langgezogenen Ösen. Das andere Blatt (11) gibt gegenüber solcher Bewegung ganz gehaltene Ruhe. In strenger Frontalität fügt sich der schmalgestreckte Leichnam des Herrn der Form des Kreuzes, an das er geheftet ist. Steil steigen die

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0016
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Gebet Christi am Ölberg. Paris, Bibl. Nat.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0017
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Konturen der Gestalt des Jüngers. In großen Parallelzügen fallen die Gewänder, breiten sich die Falten des weiten Mantels, den Maria mit beiden Händen hebt, um in stummem Schmerz das Antlitz darein zu versenken.

In solchen Blättern bekunden sich Nähe und Ferne zugleich. Nähe der zeitlichen Entstehung, der gleichen stilistischen Bindung, Ferne des persönlichen Ausdrucks innerhalb der überlieferten Form. Es bliebe der Ausweg, auf verschieden geartete Vorlagen schließend, den Holzschneider zu einem handwerklichen Nachbildner herabzuwürdigen. Aber es gibt keinen Anhalt für solche Annahme, da eine enge Beziehung erhaltener Holzschnitte zu Kunstwerken anderer Gattung nur in seltenen Fällen sich beobachten oder erschließen läßt. Wohl mag es zu den Aufgaben der Holzschneidekunst gehört haben, die Erinnerung an berühmte Andachtsbilder zu bewahren und den Gläubigen von frommer Pilgerfahrt mit auf den Weg zu geben. Aber eben dort, wo auffallende Ähnlichkeiten einzelner Züge auf ein gemeinsames Urbild hinweisen, sei dieses ein Gemälde oder ein Bildwerk gewesen, gerade dort bekundet sich in der Übertragung in den eigenen Stil sicher und unverkennbar die Persönlichkeit des umbildenden Zeichners. Der mächtige Kruzifixus mit dem Wappen des Klosters Tegernsee (9) und das kleine Kreuzigungsblatt der Berliner Sammlung (21) müssen auf ein gemeinsames Urbild zurückgeführt werden. Die Lagerung des Körpers des Gekreuzigten mit den kreuzweis übereinandergelegten Füßen, den weit zur Seite herabfallenden langen Haaren, der Schürzung des Lendentuches mit dem merkwürdig nach oben umgeschlagenen Stoffende ist beide Male in allen Zügen so gleich geartet, daß eine zufällige Ähnlichkeit ausgeschlossen scheint. Aber ebenso ausgeschlossen ist, daß beide Male die gleiche Hand und der gleiche künstlerische Geist die Umsetzung in die Formensprache des Holzschnittes bewirkte.

In dem Blatte aus Tegernsee wird deutlich der Wille zu großartiger Vereinfachung. Alle Form ist in Linien übersetzt. Jeder Kontur verläuft rein und ohne Brechung, die Teilungen des Körpers in Brustlinie und Rippenbogen ebenso wie die vielen Kurven, mit denen die Brauen und Lider der Augen umzogen sind, und die langen Schleifenzüge der Falten des Lendentuches. Der Zeichner des kleineren Blattes nimmt die gleiche Gestalt schlanker und zierlicher, den Ausdruck milder, und er nutzt zugleich das Gefält zu mehr körperlich-plastischer Rundung. Die Linie besitzt ihm nicht die gleiche Eigenbedeutung, sie wird zum Formausdruck, und noch deutlicher als in der Gestalt Christi bekundet sich das in den mächtigen, in ihrer Breite fast untersetzten Gestalten des Jüngers und der Mutter unter dem Kreuze. Der Ausdruck des Schmerzes steigert sich zu einer bisher ungekannten Leidenschaftlichkeit. An die Stelle duldender Ergebung und milder Klage tritt die starke Geste leidvoller Anklage. Immer noch ordnen sich die Gewänder in den gleichen Schleifenfalten. Aber es kündet sich der Geist einer neuen Zeit. Gotische Schlankgliedrigkeit ist nicht mehr das Ideal. Die Kurven schwingen

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0018
© Universitätsbibliothek Heidelberg

nicht mehr leicht und rhythmiſch in der Fläche, die Gewänder breiten ſich nicht mehr wie in mildem Ausklingen am Boden. Sie ſtoßen hart auf. Der Stoff hat nochmals an Volumen gewonnen. Johannes hält einen dichten, ſchweren Bauſch in den Armen. Dem Zeichner genügen nicht mehr die überlieferten Formelemente. Er erfindet neue Ausdrucksmöglichkeiten für ein neues Darſtellungsmotiv.

Das Wappen von Tegernſee gibt einen der ſeltenen ſicheren Hinweiſe der Lokaliſierung für den großen Kruzifixus. Und da das Vorbild nicht weit entfernt geweſen ſein mag, wird auch der andere Kreuzigungsholzſchnitt wenigſtens in der gleichen Gegend entſtanden ſein. Er fügt ſich gut unſerer Vorſtellung von bayriſcher Kunſt im beginnenden 15. Jahrhundert. Er hat teil an jenem bäueriſch ungeſtümen Weſen, das noch die ſpäten Werke des Mäleßkircher kennzeichnet.

Die bayriſchen Klöſter ſind der Fundort mancher primitiven Holzſchnitte. Man wird nicht allzu weitgehende Schlüſſe aus dieſer Tatſache ziehen dürfen. Auch iſt die allgemeine Vorſtellung von den landſchaftlichen Sonderarten der oberdeutſchen Stammesgebiete in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts noch viel zu wenig ausgebildet, um die engere Lokaliſierung im Vergleich mit Werken anderer Kunſtgattungen zu ermöglichen. Aber als oberdeutſches Kunſtgut darf wenigſtens allgemein die Mehrzahl der Holzſchnitte mit den typiſchen Schleifen- und Bogenfalten angeſprochen werden, deren gemeinſame Stilelemente die Entſtehung in einer zeitlich wie örtlich umgrenzten Zone wahrſcheinlich machen.

Zwei der berühmteſten und ſchönſten frühen Holzſchnitte fanden ſich eingeklebt in den Einbanddeckel einer Handſchrift des Kloſters St. Zeno in Reichenhall, die im Jahre 1410 vollendet wurde. Die Jahreszahl iſt nicht bindend für die Entſtehung der Holzſchnitte, die gewiß nicht für ſolche Verwendung allein verfertigt waren. Aber die ſtiliſtiſche Haltung der Blätter gibt in dem beſonderen Falle keinen Anlaß, dem zeitlichen und örtlichen Zuſammenhang mit der Handſchrift zu mißtrauen.

Die Marter des Sebaſtian (8) erweiſt ihren altertümlichen Charakter in der ungewohnten Darſtellung des Heiligen mit Bart und Biſchofsmütze wie in der rein ſymboliſchen Wiedergabe des Martyriums mit den ſtark verkleinerten Schergen, die gleichſam das Attribut des unbewegt ſtehenden Heiligen bilden. Es iſt wohl möglich, wenn es ſich auch ſchwerlich beweiſen läßt, daß das andere Blatt mit der Darſtellung der heiligen Dorothea (7) der gleichen Werkſtatt entſtammte wie der Sebaſtian, mit dem es zuſammen erhalten blieb. Die Ähnlichkeiten beſtehen mehr in der Formbildung im einzelnen als in dem künſtleriſchen Geſamtcharakter, der vielleicht nicht unbeeinflußt war durch Vorbilder plaſtiſcher oder maleriſcher Art, wie die Anlage der Sebaſtiansgruppe auf einem Sockel den Gedanken an eine Skulptur nahelegen mag.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0019
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Einer der größten und eindrucksvollsten aller erhaltenen Holzschnitte, der leider nur in arg beschädigtem Zustande auf uns gekommen ist, stellt die heilige Dorothea ebenfalls auf einem Sockel in statuarischer Auffassung dar (6). Das in dreifacher Abtreppung über die Hand, die den Blumenkorb trägt, herabfallende Gewandstück weckt die Erinnerung an die breiten Stoffkaskaden plastischer Bildwerke der Wende des 14. Jahrhunderts, wie oftmals die Stilbildung der Holzschnitte der Frühzeit mehr auf die gleichzeitige Skulptur als auf die Malerei zu weisen scheint. Es ist auf Grund solcher Beziehungen allgemeiner Art die Vermutung ausgesprochen worden, daß das Holzschneiden selbst von den Werkstätten der Bildschnitzer seinen Ausgang genommen habe. Das mag eine unbeweisbare Behauptung bleiben. Aber es besteht die Tatsache, daß die starken Konturen der großzügig angelegten Falten eher auf den Zusammenhang mit den tief unterschnittenen Gewandanlagen der Skulpturen als mit der weich vertriebenen Modellierung der Gemälde aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts hindeuten.

Die mächtige Gestalt der heiligen Dorothea zählt zu den bedeutendsten Schöpfungen des altdeutschen Holzschnitts. Die markige Entschiedenheit der breiten Faltenzüge, die eingehende und ausdrucksvolle Zeichnung von Augen, Nase und Mund lassen dieses Blatt als die Meisterleistung eines mit seinem Material vertrauten und seiner Wirkung bewußten Künstlers erscheinen.

In einem kleinen Holzschnitte kehrt die gleiche Gestalt in späterer Umbildung wieder (22). Die Umkehrung zu gegensätzlicher Form legt den Gedanken nahe, der kleinere sei nach dem größeren Holzschnitte, nicht nach einem möglicherweise vorauszusetzenden Urbilde in anderem Material kopiert. Die strenge Hoheit ist zu lieblicher Anmut gemildert, die Faltenzüge haben sich erweicht. Der plastische Charakter ist gelöst. Der starr aufgerichtete Kopf neigt sich in liebenswürdiger Senkung zur Seite. Die Erinnerung an ein plastisches Urbild ist geschwunden. Die Falten schwingen am Boden frei aus, und diesen Boden selbst charakterisieren Grashalme jetzt als natürliche Wiese im Gegensatz zu dem feierlichen Sockel der früheren Gestalt.

Man hat Grund, anzunehmen, daß nicht nur in einer anderen Werkstatt, sondern auch in gemessenem zeitlichen Abstande von dem alten das neue Blatt entstanden sei, um so mehr als die örtliche Nähe durch das gleiche Darstellungsmotiv wahrscheinlich gemacht wird. Die Wappen von Bayern, Pfalz und Österreich in dem Rahmen des kleinen Blattes deuten nochmals auf das gleiche oberdeutsch-bayrische Gebiet, das als das Ursprungsland vieler Holzschnitte zu gelten hat, und die Bildung der Falten mit den Ösen, die jetzt nur sparsamer verwendet werden, weist auch dieses Blatt noch in die große Gruppe früher Drucke, deren gemeinsame Entstehungszeit eine geraume Spanne umfassen muß, wenn zwei so verschiedene Gestaltungen wie die beiden Fassungen der gleichen Dorotheenfigur in ihr Platz finden sollen.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0020
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Zwischen die beiden Dorotheenbilder, dem ersten stilgeschichtlich näher als dem zweiten, stellt sich als drittes das Gegenstück des heiligen Sebastian aus dem Kodex des Zenoklosters zu Reichenhall (7). Das Blatt darf den Ruhm beanspruchen, der schönste unter den altdeutschen Holzschnitten zu heißen. Niemals wurde mit weiserer Ökonomie die Fläche gefüllt. Unvergleichlich wohllautend ist der Rhythmus der Linien. Die hin und wider schwingenden mächtigen Ösenfalten ordnen sich zu einem großzügigen Flächenornament, das von der prachtvollen Blütenranke des Hintergrundes melodisch begleitet wird. Das Motiv ist sinnvoll wie immer in mittelalterlicher Kunst. Was uns eine Flächenzier scheint, ist der Baum, von dem das Christkind die Blüten pflückte, die es im Korbe der Heiligen bringt. Es ist eine der zarten Glaubenspoesien, die in dem Zeitalter mystischer Religiosität gern zum Bildvorwurf gewählt wurden, und sie wurde niemals vollkommener gestaltet als in dem Holzschnitt mit der mächtigen Gestalt der gekrönten Jungfrau, die sich neigt, um das Christusknäblein an der Hand zu führen.

Das Blatt war einstmals aufs sorgfältigste koloriert, Farbe ergänzte die Blätter des Blütenbaumes. Heut ist es verwaschen und durch späte rohe Überzeichnung mit der Feder stellenweise arg verunstaltet. Aber es bleibt auch in diesem höchst unvollkommenen Zustande das bewundernswerteste Denkmal gotischer Flächenkunst, das im Holzschnitt überliefert ist. Wir kennen seinen Meister nicht. Vielleicht war er der gleiche, der den großartig ornamental stilisierten Kruzifixus in Tegernsee schnitt, dessen Gesichtszüge ähnlich eingehend durchgebildet, dessen Hände merkwürdig ähnlich gezeichnet sind. Ist es richtig, daß der Sebastian mit der Dorothea ursprünglich zusammengehörte, so kann zur Bestätigung auf die ähnliche Bildung des nackten Körpers des Heiligen verwiesen werden wie auf die nicht gewöhnliche Doppellinie des Nasenrückens, und es wäre damit eine Gruppe von wenigstens drei enger miteinander verbundenen Holzschnitten gewonnen, die den Gedanken einer gemeinsamen Meisterhand nahelegt.

Solche Zusammenhänge einer geschlossenen Gruppe stilverwandter Holzschnitte erscheinen nochmals überzeugender im Vergleich mit wesensfremden Beispielen der gleichen Zeitstufe. Wohl kehren alle Formelemente im einzelnen wieder, die schwingenden Kurven und die langgezogenen Ösen, die Zickzackfolgen gegenständig gebildeter Faltentreppen und die in ornamentalen Strähnen geordneten Haare. Aber gegenüber der milden Anmut der Dorothea ist die Gestalt eines mächtig ausschreitenden Christophorus (16) von beinahe brutaler Kraft erfüllt. Die Linien stoßen sich hart und gewaltsam, die langen Schleifen verlaufen gerade, anstatt in schöner Schwingung, das fast übertriebene Bewegungsmotiv ist gleichsam im Flusse erstarrt. Es gibt einen großen heiligen Wolfgang in Brünn, den man mit diesem Christoph zusammenstellen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0021
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

mag. Aber man wird auch hier zögern, aus Zügen ähnlicher Art auf einen engeren Zusammenhang zu schließen.

Es ist nicht leicht, sich ein Bild davon zu machen, wie die Stilbildung auf dieser ersten Stufe des primitiven Holzschnittes sich vollzog. So weit die Unterschiede im einzelnen gehen, so eng bleibt die Verwandtschaft in den Hauptelementen der Formgebung. Eine Messe des heiligen Gregor (10) entfernt sich in ihrem handschriftlichen Charakter weit genug von der Frühgruppe oberdeutscher Holzschnitte, um die Entstehung in einem anderen Landesteile wahrscheinlich zu machen. Die Darstellung zählt zu den beliebtesten Motiven mittelalterlicher Kunst. Die Legende erzählt, wie dem Papste, als er die Messe zelebrierte, der Leichnam des Herrn leibhaftig erschienen sei. Die Gestalt des „Schmerzensmannes" entstammt dieser Wunderlegende. Wer nach der Beichte siebenmal das Paternoster, siebenmal das Ave Maria und siebenmal das Gebet des heiligen Gregor sprach, dem wurde ein Ablaß für sechstausend Jahre verheißen. Darum waren die Bilder begehrt, und darum begegnen sie besonders häufig auf Holzschnitten, die als Ablaßbriefe an die Gläubigen verteilt wurden.

Das Berliner Blatt ist das älteste Beispiel des später oft wiederkehrenden Motivs. Es gehört in seiner stilistischen Haltung zu der ausgebreiteten Frühgruppe gotischer Holzschnitte, aber es scheidet sich von den oberdeutschen Beispielen durch die welligen Kurven hängender Gewänder wie die eigenartige Lockenperücke des Johannes.

Ein heiliger Leonhard (12) steht ebenso für sich in der monumentalen Einfachheit seiner in ganz großen Linienzügen gebildeten Kutte. Die bekannten Motive kehren im einzelnen wieder, aber niemals sonst scheinen sie so natürlich entstanden, so ohne den Anschein einer zeichnerischen Manier verwendet. Man möchte dieses Blatt weit abrücken von allen übrigen, man möchte eine Erinnerung an die Malerei des italienischen Trecento in dieser Gestalt vermuten, und vielleicht gibt der Heilige selbst, der in den Alpenländern Verehrung genießt, einen Hinweis auf den Ort der Entstehung.

Mit solchen Andeutungen sind gewiß nur vorsichtig zu bewertende Anhaltspunkte für die Ortsbestimmung gewonnen, und es wäre ebenso gewagt, bindende Schlüsse aus einer offenkundigen Verwandtschaft des Kuttenheiligen mit den Überresten einer Folge des Marienlebens zu ziehen, die in der Münchener Sammlung verwahrt werden (13, 14). Das weit am Boden ausschwingende Gewand, die langgezogenen Linien der Falten, die nur selten in die typischen Ösenbildungen auslaufen, sich dafür gern in rückläufigen Bogen schließen, kehren auffällig wieder, und auch in der Zeichnung von Nase und Augen sind ähnliche Züge zu finden.

Zum ersten Male bietet der Holzschnitt figurenreiche Kompositionen. Beim Tode Mariens sind die Apostel sämtlich um das Bett der Sterbenden versammelt, und Christus

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0022
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

empfängt die Seele in seinen Armen. Mit Möbelstücken, einer breiten Bank im Vordergrunde, vor der ein merkwürdig kindhaft klein gebildeter Apostel kniet, wird Raum gedeutet. Und Maria, die von Gottvater und Christus die Krone empfängt, kniet ebenfalls bildeinwärts, um das Antlitz rückwärtswendend dem Beschauer zu zeigen. Eine so komplizierte Anlage war bisher nicht begegnet. Sie wäre auch im Tafelbilde der Zeit auffällig, da die Krönung gewöhnlich in der hieratischen Zweifigurengruppe der nebeneinander thronenden Jungfrau und des Gottessohnes erscheint.

Der Meister erweist sich ebenso erfinderisch in der übermächtigen Stilisierung der Taube, die mit weitgespreizten Flügeln herniederschwebt, wie in der reichbewegten Bildung der zwei musizierenden Engel zu den Seiten. Es ist etwas Schwungvolles in der rhythmischen Führung der Linien, in den Begleitstimmen der Flügel von Engeln und Taube, die im oberen Teile die Gruppe rahmen, wie in den weitauslaufenden Kurven der Falten, die mit einer ausgesprochenen Freude an melodischer Bewegung gezeichnet sind.

Die gleichen Elemente kehren wieder, die an vielen Beispielen schon beschrieben wurden. Aber sie sind von einem anderen Geiste getragen, zu neuen Wirkungen genutzt. Zum ersten Male glaubt man einen Gegensatz zwischen Zeichnung und Schnittausführung zu empfinden. Man traut der Hand, die so schwungvolle Falten zeichnete, mehr Empfindung zu, als in den wenig ausdrucksvollen Zügen der Gesichter lebt. Man könnte meinen, die Stöcke seien an manchen Stellen verschnitten, und man muß mit der Möglichkeit rechnen, daß wir nur die Kopien bedeutenderer Originale besitzen.

Sicher eine Kopie, wenn ursprünglich das Original zu der gleichen Folge gehört haben sollte, ist eine Verkündigung (15), die in der Gesamtanlage wie in der Faltenbildung genug Ähnlichkeiten aufweist — auch die Färbung, die sich fast allein noch auf ein Grün beschränkt, stimmt merkwürdig überein —, deren Schnittausführung aber nochmals ungeschickter die Zeichnung verballhornt und das der Frühzeit fremde Element paralleler Schattenlagen einführt.

Vielfach noch unbestimmt, schließen sich doch einzelne Gruppen, in denen vielleicht die Spuren langjähriger Wirkung einzelner Werkstätten erhalten sind. In einer individuell greifbaren Form erscheinen nur ein einziges Mal die Stilelemente der ältesten Tradition abgewandelt in einer Reihe von Holzschnitten, deren Zusammengehörigkeit deutlich genug ist, um ihre Abgrenzung gegen die allgemein oberdeutsche Stilgruppe einwandfrei zu erweisen, für deren mutmaßliche örtliche Entstehung überdies bestimmtere Anhaltspunkte sich bieten.

Die Blätter scheinen zeitlich zu den frühesten überhaupt erhaltenen zu zählen, die ältesten unter ihnen mögen noch im 14. Jahrhundert entstanden sein. Durch ihre

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0023
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

gepflegte Erscheinung und sorgfältige Kolorierung unterscheiden sie sich merklich von anderen ihresgleichen. Keine der vielen Greisengestalten oberdeutscher Holzschnitte hat einen so wohlgekräuselten Bart aufzuweisen wie der gnomenhaft kleine Joseph der heiligen Familie, die in der Wiener Sammlung verwahrt wird (17). Die ganze Freude der hohen Gotik am ornamentalen Schwung der Linien lebt in den gegenständigen Kurven der langwallenden Haare. Und diese Freude an auf- und niederfließenden schönlinigen Zügen ist gleichermaßen kennzeichnend für die Anlage des Gewandes, das in wenigen großen und klaren Falten geordnet ist. Die Formen des Gesichtes sind in ein vollkommenes Linienschema einbezogen. Die Augenhöhlen und Brauen und Lider bilden eine Reihe ineinandergeschobener Kurven, die Nase wird in halber Seitenansicht gebildet, so daß von den Brauen über den Rücken, die Spitze und den Flügel ein geschlossener Linienzug entsteht, und beide Lippen sind mit kurzer Schwellung oberhalb und unterhalb des Spaltes gezeichnet.

Die heilige Familie ist das vollkommenste Beispiel der Gattung. Ein heiliger Hieronymus (18) gibt durch das merkwürdig steile Sitzen und das knapp anschließende Gewand seine Zugehörigkeit zu der gleichen Art zu erkennen. Was schon der Gesamteindruck lehrt, bestätigt die Beobachtung der Einzelbildung, die wohlgelockte Mähne des Löwen wie die brillenförmig umzogenen Augen und die Bogenlinie, die das Kinn bezeichnet, die sparsam in großen Kurven und Ösen gebildeten Falten und die beweglich langfingerigen Hände.

Eine Dreifaltigkeit und das Fragment einer merkwürdig großartigen Anbetung der Könige schließen die engere Gruppe, der sich als Ausläufer zwei weitere Blätter gesellen, in denen vielleicht nur Wiederholungen eigener Schöpfungen des Meisters erhalten sind. Die merkwürdig überschlanken Heiligen Franz und Leonhard (19) teilen alle äußeren Eigenschaften der Maria und des Hieronymus, sie sind ebenso engbrüstig schmal, sie haben ebenso seltsam gebildete Augen, ebenso sparsam geordnete Falten der Gewänder, die sich in weiten Schleifenformen sammeln. Aber alles ist um einen Grad roher und summarischer gezeichnet, wie es ein Kopist tun mochte, der sich mit nur halbem Gelingen bemühte, ein zierlicher durchgebildetes Original wiederzugeben.

Eine Darstellung der Verkündigung (20) schließt sich in noch weiterem Abstand der Gruppe der Wiener heiligen Familie an. Nicht nur drei verräterische Schattenlinien weisen auf die Hand eines späteren Nachahmers, der vielleicht ein Blatt aus einer frühen Folge des Marienlebens vor Augen hatte. Die zierlichen Mündchen Mariens und des Engels deuten auf die Herkunft ebenso wie das steile Sitzen und Knien und die geschwungenen Falten, und endlich erweist sich die sorgfältig in schattender Abstufung die Linien begleitende Kolorierung als eine nicht zu übersehende Besonderheit, die der heiligen Familie wie der Verkündigung und dem Blatte mit den zwei

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0024
© Universitätsbibliothek Heidelberg

stehenden Heiligen, das nur auch in diesem roher behandelt ist, gemeinsam, die Gruppe von allen übrigen Holzschnitten merklich unterscheidet. Die elegante Erscheinung der Zeichnung wie der farbigen Modellierung stimmt wohl zu der Vorstellung, die wir von der böhmischen Tafelmalerei der Zeit um die Wende des 14. Jahrhunderts zu bilden vermögen, und bestätigt die Hypothese der östlichen Entstehung dieser eigenartigen Gruppe primitiver Holzschnitte.

Die Hinweise, die in der verschiedengearteten Kolorierung gegeben sind, können aufschlußreich werden für die Herkunftsbestimmung der Holzschnitte. Sicher wurden die Drucke in den Werkstätten selbst, in denen sie entstanden, durch farbige Anlage vollendet, und gewiß bildeten sich in der Behandlung der Palette ebenso wie in der Führung der Linien besondere Gewohnheiten an verschiedenen Orten. Die auffallende Kolorierung der heiligen Familie und der Verkündigung weist auf einen Zusammenhang des Ursprungs, und die seltsame Behandlung des weißen Gewandes des Engels kehrt in gleicher Form wieder auf einem Holzschnitt mit der Stigmatisierung des heiligen Franz, der wiederum ebenso in der Zeichnung die Herkunft aus der gleichen Werkstatt verrät. Das Papier ist mit einer pulverförmig feinen, kristallinisch glänzenden Masse bedeckt, in die einzelne Goldblättchen eingestreut sind, und die völlig verdeckte Zeichnung der Gewandfalten ist auf dieser rauhen Schicht mit dem Pinsel in schwarzer Farbe nachgezogen.

Ein kreuztragender Christus und ein Christoph der Berliner Sammlung nähern sich der gleichen Gruppe, und die Zusammengehörigkeit der weit verstreuten Drucke erfährt wenigstens in einem Falle Bestätigung, da eine Wiederholung des Hieronymus der gleichen Handschrift entstammt wie die Ruhe auf der Flucht, einem Kodex der Wiener Bibliothek, der eine 1410 datierte Schrift des Bischofs Johann von Olmütz enthält. War die Dreifaltigkeit ebenfalls Bestandteil einer Olmützer Handschrift, so ist damit ein beachtenswerter Hinweis für die Lokalisierung gegeben, wie für die Datierung das Jahr 1410 wenigstens eine obere Grenze bedeutet, die nicht hindert, für den zeitlichen Ansatz der ganzen Gruppe eine weitere Spanne anzunehmen und bis in die letzten Jahre des 14. Jahrhunderts hinaufzugehen.

Naturgemäß hängt mit der Frage der Datierung mittelalterlicher Holzschnitte die Frage ihrer Lokalisierung aufs engste zusammen. Die Stilbestimmung allein gibt nicht immer einen eindeutigen Hinweis auf die Zeit der Entstehung des Blattes. Weitab von den Zentren künstlerischer Neubildung sind vergleichsweise altertümliche Lösungen noch in späteren Zeiten denkbar. Eine auf Grund weniger Anhaltspunkte errechnete Chronologie darf darum nur Anspruch auf relative Gültigkeit erheben.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0025
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Die Schwierigkeit eindeutiger Bestimmung wächst in einer Zeit, in der die alten Bindungen sich zu lösen beginnen, in der Elemente fortschrittlicher Kunstübung in weit entfernte Gebiete ihren Schatten werfen und die Reinheit der unbeeinflußten Stilbildung durch Einzelzüge einer neuen Einstellung des Zeichners gegenüber der Umwelt gelegentlich getrübt wird.

Es bilden sich Übergangserscheinungen, die diese Bezeichnung jedoch nur bedingt rechtfertigen, weil sie nicht Zeugnisse einer rein aus sich deutbaren Formenentwicklung darstellen, in denen altertümliche mit fortschrittlichen Zügen vielmehr merkwürdig widerspruchsvoll gemischt erscheinen. Betrachtet man es allein für sich, so ist man versucht, das große Blatt des Marientodes in der Nürnberger Sammlung (23) für eines der altertümlichsten Beispiele des primitiven Holzschnitts zu halten.

Der großartig feierliche Charakter entspricht einer allgemeinen Vorstellung mittelalterlicher Kunstübung. In raumlos flächigem Gedränge umstehen die Apostel das Lager der Sterbenden, und Christus schwebt über ihr in großer Mandorla mit der Seele der Mutter in der Linken. Das Blatt erscheint bäurischer und großartiger zugleich als die selbstsicheren Zeugnisse einer wohlgepflegten Zeichnung. Man kann es der Tafel mit der Bestattung Mariens im Germanischen Museum zur Seite stellen. Die Beziehung ist, soweit Werke verschiedenen Materials überhaupt vergleichbar sind, eng genug, um den Gedanken zeitlicher und örtlicher Verwandtschaft nahezulegen. Die ungefüge untersetzten Gestalten des Gemäldes mit den langen Füßen und den schweren Köpfen lassen es denkbar erscheinen, daß dem Holzschneider des Marientodes ein Vorbild von der Art der Nürnberger Tafel als Anregung diente. Aber die Entstehung in Nürnberg könnte den von der oberbayrischen Übung abweichenden Charakter des Blattes nicht hinreichend erklären. Unterscheidungen stilgeschichtlicher Natur lassen nur die Deutung auf eine vergleichsweise spätere Entstehungszeit zu. Eine neue Phase der Holzschneidekunst kündet sich voraus.

Zum ersten Male fehlen die typischen Ösen an den Endigungen der Falten, die Kurven verlaufen in breiten Haken, die dem Holzschnitt den besonderen Charakter geben. Der äußere Umriß einer Gestalt ist minder geschlossen, es liegt der Bildung der Falten mehr Gefühl für die körperliche Existenz zugrunde, und die Musterung der Kopfkissen des Bettes bringt Linien von einer bisher nicht gekannten farbigen Bedeutung in das zuvor fest geschlossene System formbegrenzender Zeichnung.

In dem reinen Linienholzschnitt der alten Zeit bedeutete jeder Strich die Grenze einer Form. Der Gedanke, durch eine Mehrzahl von Linien eine Fläche zu einem Ton zusammenzuschließen, mußte ihm fernliegen, da er eine ganz neue, malerische Einstellung des Zeichners zur Voraussetzung hat. Wo die ersten Schattenlagen auftauchen, da sind sie ein Zeichen dafür, daß die Denkungsart einer neuen Generation sich durchzusetzen beginnt.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0026
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Der Meister des Marientodes hat gewiß das Motiv der Schattenstriche so wenig selbst gefunden wie die neuartige Form der Faltenzüge, aus der die ferne Kunde der weit vorangeschrittenen westlichen Entwickelung zu sprechen scheint. Was in den Niederlanden das Ergebnis einer neuen Formanschauung war, zeigt sich hier rückgebildet zu einem Flächenmotiv, das sich nur in der Gestalt, nicht im Geiste von dem altertümlichen Faltenschnörkel unterscheidet.

Die strengen Bindungen beginnen sich zu lösen. Schwer zu bestimmende Übergangserscheinungen künden den Anbruch einer neuen Zeit. Es gibt eine Reihe von Holzschnitten, die in einem ähnlich widerspruchsvollen Charakter dem großartigen Nürnberger Marientode sich anreihen. Eine Darstellung der heiligen Veronika (24) ist ebenso durch die altertümliche Gesamthaltung charakterisiert wie durch die körperhaft gebildeten, welligen Falten mit ihren Hakenenden, die von fern an das Nürnberger Blatt erinnern. Aber die Ähnlichkeit beschränkt sich auf eine allgemeine Stilverwandtschaft. Sicher zeichnete nicht der gleiche Meister das Gesicht der Heiligen, mit dem Mund und den Augen, die aus ein paar großen, unverbunden gezogenen Kurven gebildet sind.

Die alten Rhythmen gotischer Zeichenkunst erscheinen noch einmal vor ihrem Ende. Ihre Melodien sind zuweilen nochmals süßer und zärtlicher als zuvor, überzart fast wie Töne vor ihrem letzten Verklingen. Die Linien werden dünner und zierlicher. Die rührenden Motive mittelalterlicher Frömmigkeit tauchen noch einmal auf, ehe sie in einer Zeit jugendlich wirklichkeitstarker Gesinnung für immer entschwinden. Die „Marienklage" ist eines dieser Motive, die Gottesmutter, die klagend den Leichnam des Sohnes auf dem Schoße trägt (25). In zahlreichen plastischen Gruppen des 14. und des beginnenden 15. Jahrhunderts kehrte die Darstellung wieder. Auch der Holzschnitt geht möglicherweise auf ein Werk der Bildhauerkunst zurück. Die großgelegten Falten des Gewandes weisen auf eine klare plastische Vorstellung. Die Röhren, die zuvor in rein flächige Treppenstufen verwandelt waren, runden sich tiefer. Wieder öffnen sich die altertümlichen Ösen in freie Haken, wie sie zum ersten Male auf einer der frühen Kreuzigungsdarstellungen begegneten. Die Einzelform von Gesicht und Händen und Füßen wird in bisher nicht gekannter Weise durchgebildet, die Lippen sind zierlich gekräuselt, die Hände räumlich verkürzt, die Finger in den Gelenken gebogen, die Nägel mit deutlichen Konturen gezeichnet. Als Höchstleistung archaischen Feinschnitts steht das Blatt im oberdeutschen Kunstkreise weithin allein. Für seinen Ursprungsort kann kaum eine Vermutung ausgesprochen werden.

Wie aus der Beweinung des Herrn die „Marienklage", so hatte das 14. Jahrhundert aus einer Reihe typischer Darstellungen der Passion Christi einzelne Motive zu gesonderter Behandlung herausgelöst. Aus dem Abendmahl wählte es die Gruppe des Johannes, der an der Brust des Herrn liegt, aus der Kreuzschleppung die einsame

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0027
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Gestalt des Gottessohnes, der die Last auf sich genommen hat. Eine innig hingebende Frömmigkeit suchte solche Symbole, in denen Mitleiden und Liebe zu glaubensseliger Stimmung verschmelzen. Der aus vielen Wunden blutende Kreuzesträger erscheint in einem Münchener Blatt (26), das jener zeitlich schwer zu bestimmenden Gruppe eines Übergangsstiles angehört, dem einige der schönsten Blüten altdeutscher Holzschneidekunst entstammen. Von der ähnlich rührenden Gestalt des Gekelterten, die am Anfang stand, ist dieser Christus schon weit entfernt. Die verallgemeinernde Schönlinigkeit gotischer Zeichenkunst ist in eine ausdrucksvolle Sprache gewandelt. Als das Edle gilt nicht mehr das Schöne an sich, sondern das Charaktervolle. Die Züge sind gröber, häßlicher, aber der Ausdruck des Leidens beginnt nun erst wirksam zu werden. Und anstatt eines anmutig in der Fläche stilisierten Gewandstückes wird ein in weiten Falten den Körper umhüllender Mantel gegeben.

Das Wunder des heiligen Bernhard (27) ist ein anderes der viel abgewandelten Motive einer Religiosität, die nicht selten die Formen sinnlicher Liebe annimmt. Der Heilige umfängt den Leichnam wie den Leib der Geliebten. Den Malern bot die Darstellung dieses sichtbarsten aller Kreuzeswunder den dankbarsten Vorwurf, und auch im Holzschnitt kehrt nicht selten die Gestalt des Heiligen wieder, der vor dem Altartisch knieend den Gekreuzigten, der sich zu ihm herniederneigt, in seinen Armen empfängt. Stilgeschichtlich gehört der schöne Holzschnitt zu den Ausläufern der ältesten Art. In der Bildung der Falten erscheinen Spuren der frühen Motive mit ihren Ösen und Schleifen neben den Elementen einer freieren Ordnung weit am Boden gelagerter Stoffmassen.

Der Meister des heiligen Bernhard ist der erste unter den mittelalterlichen Holzschneidern, dessen Name überliefert ist. Er schnitt ihn selbst in seinen Holzstock: Jerg Haspel zu Biberach. Aber der Name hilft wenig, da die Urkunden schweigen, die um Auskunft über Alter und Beruf des Meisters befragt wurden. Auch bleibt es ungewiß, ob Haspel wirklich der Holzschneider oder nur der Verleger des Blattes war. Der Gedanke der Künstlerinschrift im eigentlichen Sinne lag jener Zeit noch fern. Wenn Jerg Haspel seinen Namen an so auffälliger Stelle anbrachte, so war es seine Absicht, den Ruf seiner gedruckten Ware zu verbreiten. Wertvoller ist der Hinweis auf die Stätte der Entstehung des Blattes, den die Ortsbezeichnung zusammen mit dem Wappen des Klosters Ebrach gibt. Aber es gelingt kaum, andere Holzschnitte namhaft zu machen, die das Bild der Persönlichkeit bereichern oder den Charakter einer Lokalschule erweisen könnten.

Mehr noch als die Zeugnisse der ältesten Stilform stehen die Denkmale der Übergangsepoche, die sich ihr anschließt, vereinzelt und widerstreben einer Zusammenbeziehung, um so mehr als Zeichen persönlicher Handschrift stärker als zuvor fühlbar zu werden beginnen. Man meint, daß man den Meister eines Holzschnittes mit den zwei

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0028
© Universitätsbibliothek Heidelberg

stehenden Gestalten der Gottesmutter und des Erzengels Michael (28) wiedererkennen müßte, wenn eine andere Probe seiner Kunst erhalten wäre. So persönlich mutet die drastische Bildung der Gesichter an mit den übergroßen Nasen, dem vorgeschobenen Mund, der eigentümlichen Form der Augen, die durch seitliche Verschiebung der Pupillen die Blickrichtung übermäßig betont und durch Öffnung des gegenüberliegenden Augenspaltes die Intensität der Wirkung nochmals verstärkt.

Das Motiv, das zum ersten Male in dieser Zeit auftritt, ist charakteristisch für das allgemeine Ausdruckswollen der späten Gotik. Der lyrischen Innigkeit des 14. Jahrhunderts tritt eine dramatische Leidenschaftlichkeit entgegen, die sich bis zu heftigster Drastik der Bewegung, bis zu rücksichtsloser Verzerrung der Form steigert. In einem Kreuzigungsholzschnitt (29) ist die ruhende Repräsentation der Klage, wie sie die älteren Darstellungen des Themas gaben, ganz in Bewegung aufgelöst. Die Linie ist nicht mehr zuerst klangvoll in reiner Schwingung, sondern sie ist Träger stärksten Ausdrucks. Die stillen Züge des Gesichtes wandeln sich beinahe zur Grimasse, Hände werden zu groß gebildet, ein Mund schiefgestellt, die Komposition ganz von Spannung erfüllt, Magdalena hat sich zu Boden geworfen, um im Übermaß des Schmerzes den Kreuzesstamm zu umfangen, Maria faltet in Verzweiflung die Hände, Johannes spricht mit beteuernder Gebärde, und der Gekreuzigte scheint sich im Todeskampf aufzubäumen.

Solche dramatische Bewegung kennzeichnet ebenso wie die andere Linienbildung, die auf die typischen Elemente der älteren Zeichnung verzichtet, den Beginn einer neuen Epoche, die mehr durch die Auflösung einer überlebten Form als durch die deutlich erkennbare Entstehung neuer Bindungen charakterisiert wird. Aus der strengen Gebundenheit mittelalterlicher Zeichenkunst hat sich der Holzschnitt gelöst. Noch ist der Flächencharakter nicht durchbrochen, wenn auch die linearen Motive ein stärkeres Bewußtsein von der körperhaften Existenz bekunden. Die Linie selbst ist freier, beweglicher geworden. Sie prangt nicht mehr in der alten ornamentalen Schönheit, sie läuft eilender und gemahnt zuweilen an die leichteren Züge der Schreibfeder.

So sind die felsigen Ufer des Stromes auf einer in ihrer Gesamthaltung noch feierlich altertümlichen Darstellung des heiligen Christophorus (30) mit beinahe zufällig scheinenden Linienzügen umschrieben, die im Gegensatz stehen zu der rein zeichnerisch flächigen Anlage der Komposition, zu der Bildung des Bartes in symmetrischen Locken und des Wassers in rhythmisch gereihten Wellen, zu der Ordnung des Gewandes in idealen Schwüngen, denen überall die altertümlichen Motive breiter Stoffkaskaden zugrunde liegen. Nur daß auch hier die ösenförmigen Endigungen der Faltenstriche geschwunden sind, sich in gerundete Haken gewandelt haben und die einzelnen Linien freier die Masse der Gewänder gliedern. Als Flächenkomposition steht das Christophblatt unerreicht. Mit überlegener Weisheit sind die Massen geordnet, fügen sich die Teile,

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0029
© Universitätsbibliothek Heidelberg

überall gleichmäßig den Raum füllend, dem rahmenden Rechteck ein. Der Meister schaltet freier als seine Vorläufer mit den Elementen der Komposition. Mit den flatternden Gewandenden und den Bäumen wird gegenständig die Fläche zu Seiten der Gruppe besetzt, die Zweige des Eichbaumes, auf den der Riese sich stützt, werden auseinandergelegt, um die Ecke vollkommen zu füllen, und alles Linienwerk folgt dem gleichen Rhythmus, bildet ein melodisches Gefüge, unabhängig von seiner gegenständlichen Bedeutung.

Es gibt einige wenige Holzschnitte, die aus dem gleichen Geiste geboren zu sein scheinen wie das Christophblatt, die man — gewiß nicht ohne Zögern — dem gleichen Meister zutrauen möchte. Das Christuskind findet seine Brüder in einem Neujahrswunsch (32) und einem Madonnenblatte (31), und beide Holzschnitte erweisen ihre Verwandtschaft in der freirhythmischen Flächenfüllung wie in der Bildung der Linien und in Einzelformen, wie in den krallenartig gebogenen Fingern. Der Neujahrswunsch mit dem nackten Christuskinde, das auf einem Kissen sitzt und einen Papagei liebkost, gehört zu den anmutigsten Erfindungen gotischer Flächenkunst. Ähnlich wie in dem Christophblatt überrascht die weise Aufteilung des Raumes, die freie Ordnung der Dinge, die ohne gegenseitige Überschneidung einander begleiten und rahmen. Und ähnlich ist das liebenswürdige Motiv des Marienbildes erfunden mit dem frei in der Fläche bewegten Kinde, das liebkosend die Mutter am Kinn faßt. Wieder überrascht die Ähnlichkeit in vielen Einzelzügen wie in der Gesamtkomposition einer rhythmischen Flächengestaltung, die über die stilgeschichtliche Stellung dieser deutlich umschriebenen Gruppe nicht im Zweifel lassen kann.

Die letzte Auswirkung der altertümlichen Stilform hat sich vollzogen. Die Blütezeit gotischer Holzschneidekunst neigt ihrem Ende entgegen. Die unbedingte Sicherheit einer strengen flächenhaften Bindung verlieh den Meisterwerken einer reinen Linienzeichnung ihre unvergleichliche Größe und Schönheit. Das Ende dieser Kunst war unausweichlich, da der Holzschnitt der allgemeinen Entwicklung der Malerei folgen mußte. Neue Ziele waren ihm gewiesen. Aber seine alte Kraft war gebrochen, als ein neues Wirklichkeitsstreben der Linie ihre Eigenbedeutung nahm, als die Darstellung von Körpern im Raume den Bann der Fläche löste.

Der entscheidende Wandel hat sich in der Kunst nördlich der Alpen während der ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts vollzogen. Um das Jahr 1420 setzte auch im Holzschnitt eine neue Stilstufe ein, der Bruch mit der Vergangenheit war vollendet, die Wende erreicht, an der zwei Zeitalter sich voneinander scheiden. Mögen in abgelegenen Klöstern alte Formen auch jenseits dieser Grenze noch nachwirken, mag das eine oder andere Blatt in späteren Jahren erst entstanden sein, sicher muß

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0030
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

angenommen werden, daß die Hauptmenge der altertümlichen Holzschnitte vor dem Ablauf des zweiten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts geschaffen wurde, und da eine nicht zu gering bemessene Zeitspanne für die Entstehung und Ausbreitung des Stiles vorausgesetzt werden muß, so darf man die Grenze seines Beginnes bis in die letzten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts zurückdatieren.

Zwischen 1380 und 1420 ist die Mehrzahl der frühen Holzschnitte entstanden. Diese Zeitbestimmung ist ebenso aus der stilistischen Verwandtschaft mit datierbaren Werken anderer Kunstarten der gleichen Epoche gewonnen, wie sie durch die beiden einzigen inschriftlichen Datierungen früher Holzschnitte nahegelegt wird, die von der neueren Forschung mit schwierigen Interpretierungskünsten angefochten wurden, um eine irrtümliche Vorstellung von einer vermeintlich späteren Entstehungszeit der Inkunabeln des Holzschnitts zu begründen.

Das eine dieser lange Zeit strittigen Daten ist die Jahreszahl 1423, die auf einem Holzschnitt mit der Darstellung des heiligen Christoph (33) unzweideutig zu lesen ist. Man braucht heute zur Verteidigung seiner Echtheit keine allzu große Mühe mehr aufzuwenden, da die Gesamtvorstellung von der nordalpinen Kunst während der ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts sich durch neue Forschungen genügend geklärt hat, um alle scheinbaren Schwierigkeiten aus dem Wege zu räumen. Zusammen mit der stilistisch eng verwandten Darstellung der Verkündigung war der Holzschnitt mit dem heiligen Christoph in den Einbanddeckel einer dem Kloster Buxheim gehörigen Handschrift geheftet, die dem Jahre 1417 entstammt. Auch dieser äußere Umstand darf wohl beachtet werden, da er nicht nur den zeitlichen Ansatz in etwa bestätigt, sondern auch einen Hinweis auf die örtliche Herkunft enthält.

Denn mit dem Buxheimer Christoph treten wir nicht nur in eine neue Stilphase, sondern auch in das Reich einer anderen Kunstart ein. Die typische Formbildung, die ornamental flächenhafte Stilisierung, die mehr symbolhaft andeutende als real darstellende Art der Gestaltung, die monumentale Auffassung der Einzelfigur sind preisgegeben zugunsten einer auf Wiedergabe des natürlichen Zusammenhangs gerichteten Bildvorstellung. Der Vorgang, der sich innerhalb der oberdeutschen Malerei während des zweiten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts beobachten läßt, und zwar am frühesten im oberrheinisch-schwäbischen Gebiet, wiederholt sich im Bereiche des Holzschnitts um die gleiche Zeit und anscheinend in der gleichen Gegend.

Auffallend ist in der Gesamtkonzeption die räumliche Bereicherung und die Ausgestaltung der Darstellung mit Zügen genrehafter Erzählung. Da ist eine Mühle, vor der ein Mann mit einem Packesel wartet, da trägt ein anderer einen Sack auf dem Rücken zu einer Hütte bergan, in einer Höhle haust ein wildes Kaninchen, der Eremit mit der Laterne erscheint vor seiner Zelle, und das alles ist in verschiedenen Raumschichten

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0031
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

auseinandergelegt, wenn auch eine perspektivisch überzeugende Größenrelation noch außerhalb der Bildabsicht bleibt. Die Gruppe selbst des Riesen und des Kindes auf seiner Schulter ist reicher durchgebildet. Das Gewand ist nicht mehr Hauptgegenstand der Darstellung. Es ordnet sich der Figur unter. Das Gefält hat seine Eigenbedeutung verloren. Es ist nur mehr Ausdruck der natürlichen Bewegung des Stoffes. Es gibt nicht mehr die ösenförmigen Endigungen und die großen, haarnadelartigen Bildungen. Statt dessen treten ähnlich wie schon in den Holzschnitten des Übergangsstiles gelegentlich kurze, runde, häkchenförmige Biegungen an den Enden der Faltenlinien auf, und zum ersten Male zeigt sich der konsequente Versuch, durch Lagen paralleler Striche Schattenflächen anzudeuten. Auch in den Gesichtsformen und in der Bildung der Haare ist jeder Rest ornamentaler Stilisierung geschwunden. Der Bart gliedert sich in freien und scheinbar zufällig sich überschneidenden Linien, im Gesicht stellt sich ein Ausdruck ein, der die typische Allgemeinform ablöst, das Kind lächelt freundlich, der Riese scheint angestrengt und legt die Stirn in sorgenvolle Falten.

War es vordem schwer, innerhalb einer allgemeinen und feststehenden Typik Elemente persönlicher Formgebung zu unterscheiden und einzelne Blätter mit Sicherheit zum Werke erkennbarer Meister zu vereinen, so spürt man jetzt deutlich einen Willen und glaubt in einer Reihe von Blättern die gleiche Hand wiederzufinden. Es ist keine Frage, daß die Verkündigung (34), die demselben Handschriftenbande entstammt wie der Christoph, in derselben Holzschneiderwerkstatt entstanden ist, und wahrscheinlich stehen mit diesem Blatt zwei andere aus der Jugendgeschichte Christi, Darstellungen der Geburt und der Anbetung der Könige (35), in Zusammenhang, die beide die Stiftsbibliothek in St. Gallen besitzt. Unterschiede im einzelnen legen den Gedanken nahe, daß schon in diesen scheinbar lebendigen und vorzüglichen Werken Kopien verschiedenen Grades nach den Blättern einer ursprünglich einheitlichen Folge der Jugendgeschichte Christi erhalten sind. Für sie alle charakteristisch ist die räumlich reichere Durchbildung, die freiere Gelöstheit der Gestalten, die in schwierigen Körpermotiven bewegt erscheinen, die neue Art der Lagerung des Gewandes, das seine Selbständigkeit sowie seine beherrschende Funktion im Bildzusammenhange verloren hat, die ausdrucksvollere Bildung der Gesichter, die freiere Anlage der Haare und Bärte, endlich die Zeichnung von Terrain und Pflanzen und Bergformationen sowie die verschieden gearteten, im Wechsel von Schwarz und Weiß gebildeten Blätter der Kronen kurzstämmiger Bäume.

In einer Verkündigung Mariens, die zuvor nur durch die handelnden zwei Figuren und sparsames Beiwerk symbolhaft gegeben wurde, erscheint jetzt zuerst der für lange Zeit vorbildliche Innenraum, in dem die Szene mit genrehaften Zügen ausgestattet wird. Die Hütte, die einer früheren Geburt des Kindes nur als flächenhafter Rahmen beigegeben war, wird nun zum wirklichen Schauplatz, und um sie dehnt sich eine Landschaft,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0032
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

in der Raum bleibt für eine Darstellung der Verkündigung an die Hirten. Eine Anbetung der Könige bietet Gelegenheit zu reicherer Prunkentfaltung in der Wiedergabe von Rüstungen und zeitgenössischen Kostümen, von langen Reiterzügen und mannigfach unterschiedenen Menschentypen. Wieder fällt die Beweglichkeit der Gestalten auf, das schwierige Greifen des Kindes, die reiche Verschiebung der Gruppen, die räumlich komplizierte Anlage mit dem weit aus der Tiefe in Hohlwegen heranziehenden Troß der drei Könige.

Solche allgemeinen Stileigentümlichkeiten verknüpfen diese Gruppe von Holzschnitten aufs engste mit den Werken der Malerei, die in dem wichtigen Grenzgebiet burgundisch-französischer und deutscher Kunst, in der Gegend des Bodensees, während der ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts entstanden sind. Man darf vermuten, daß die Blätter, deren Fundorte gewiß nicht zufällig auf die gleiche Gegend weisen, aus einer Werkstatt stammen, die künstlerisch eng verbunden war mit den Strömungen, die zur Zeit des Konstanzer Konzils nach Oberdeutschland ausstrahlten.

Schwerer als die Frage nach der zeitlichen und örtlichen Zugehörigkeit der Holzschnitte ist die nach der nationalen Herkunft ihres Meisters zu beantworten. Die anmutigere Formgebung, die zartere, empfindsamere Handschrift unterscheiden seine Holzschnitte von der derberen und gröberen Struktur typischer Erzeugnisse oberdeutscher Kunst, und gerade die mehrfach vorkommenden Wiederholungen seiner offenbar berühmten und beliebten Blätter zeugen im Vergleich für die Sonderstellung des Meisters, der entweder selbst aus dem Kreise der burgundischen Maler stammte oder von ihm doch entscheidende Einflüsse empfing, vielleicht zur gleichen Zeit und ähnlich wie Lukas Moser, dessen Tiefenbronner Altar mit der lange umstrittenen Jahreszahl 1431 der Kunstgeschichte ebenso als ein Stein des Anstoßes erschien wie der Buxheimer Christoph mit seinem scheinbar unerklärlich frühen Datum.

In einer oberdeutschen Wiederholung der Geburt des Kindes (36) wird alles um einen Grad gröber genommen. Die persönliche Typik wird wieder verallgemeinert, die Schattenlagen zwischen den Gewandfalten, die vielleicht darauf deuten, daß das St. Gallener Blatt schon eine spätere Kopie des ursprünglichen Originals war, sind geschwunden, die Falten selbst ordnen sich zu einfacheren, breiteren Zügen. Am Detail wird gespart, und räumlich komplizierte Motive werden gelegentlich vereinfacht.

Die Tradition der älteren Übung wirkt in der oberdeutschen Kopie sichtbarer nach, und weil sie dem großartigen Flächenstil des in der Formgebung von jüngeren Strömungen der Malerei noch unberührten gotischen Holzschnittes nähersteht, erscheint sie dem Material gerechter als das auf freierer zeichnerischer Anlage beruhende Vorbild. Entwicklung ist durchaus nicht immer gleichbedeutend mit Vervollkommnung. Die Bereicherung im Sinne der neuen Wirklichkeitsdarstellung zerstörte

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0033
© Universitätsbibliothek Heidelberg

die einfache Größe der alten Holzschnittkunst. Die Aufnahme räumlicher Motive, die der Malerei eine neue Welt erschloß, durchbrach das edle Flächenornament, in dem die frühen Drucke sich erfüllten. Die breitere Grundlegung der Komposition nahm der Linie die Macht ihrer Alleinherrschaft.

Eine Darstellung der Kreuzigung Christi (37) begnügt sich nicht mehr mit der symbolischen Aufreihung der drei Gestalten vor neutralem Grunde, des Kruzifixus, der schmerzenreichen Mutter und des trauernden Jüngers, sie gibt das ganze Getümmel der Hauptleute und der Kriegsknechte unter den drei Kreuzen. Ein stilgeschichtlicher Zusammenhang im weiteren Sinne zwischen dem in Berlin verwahrten Holzschnitt der Kreuzigung und den Darstellungen der Jugendgeschichte Christi steht außer Frage. Es braucht nicht im einzelnen auf die Bereicherung der Darstellung, auf die Vorliebe für mannigfaltige zeitgenössische Kostüme und individuelle Typen, auf die allgemeine Anlage der Gewandfalten hingewiesen zu werden. Die Handschrift zeigt deutlich ihren eignen Charakter. Sie ist minder zierlich und empfindsam im einzelnen, dafür erscheint die Formvorstellung im ganzen gereifter. Der geschlossene Kontur, mit dem der Meister des Christoph ein Gewand umzieht, wird durch einander überschneidende, hängende Bäusche unterbrochen. Einer immer noch flächenhaften Stilisierung stellt sich die sichere Vorstellung kubisch dreidimensionalen Daseins entgegen.

Die Herkunftsbestimmung des Blattes, das sich in der Einzelbildung von der allgemein als oberdeutsch zu betrachtenden Übung sichtbar entfernt, bereitet einige Schwierigkeit. Vielleicht darf man hier auf den oft zu Unrecht behaupteten französischen Ursprung raten.

Jenes Motiv der plastisch einander überschneidenden, hängenden Faltenbäusche, das im Mantel der ohnmächtig hinsinkenden Maria am deutlichsten sich beobachten läßt, kehrt in nochmals energischer ausgesprochener Bildung auf einem Holzschnitt der Heimsuchung (38), dessen Gegenstück eine Verkündigung darstellt, wieder. Beide Blätter gehören zu den bedeutendsten und eigenartigsten Werken des neuen Stiles. In ihrer lapidaren Formensprache gemahnen sie noch an die altertümlichen Bildungen. Aber die Freiheit der Linienführung, die straffe Zeichnung der Gewänder, die entwickelte Vorstellung von dem körperlichen Volumen und nicht zuletzt die ungewöhnliche Typik der Gesichter verrät die Hand des Meisters einer neuen Generation.

Eine nicht unbeträchtliche Zahl erhaltener Holzschnitte läßt sich der Gruppe zuweisen, deren Entstehungszeit wesentlich im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts zu suchen ist. Wie in der gleichzeitigen Malerei, so verbreitete sich in der Holzschneidekunst ein neuer Stil rasch über weite Gebiete. Die reiche räumliche Anlage einer Darstellung des Gebetes der heiligen Ottilie (39) ist ebenso charakteristisch wie die immer aufschlußreiche Bildung der Gewandfalten, die das alte System der breiten Schwünge

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0034
© Universitätsbibliothek Heidelberg

und Schleifen endgültig preisgegeben hat. Charakteriſtiſch für den neuen Stil iſt die mehr in Brüchen als in Bäuſchen zuſammengeſchobene Stoffmaſſe, ſind die feineren Linien der Falten, die ſich oft winklig begegnen oder gabelförmig teilen und gern in kurz gerundeten Häkchen auslaufen oder mit einem Querſtrich T förmig endigen.

Es wäre ſehr falſch, auf Grund ſolcher allgemeinen Verwandtſchaft die Werke dieſer zweiten Stilſtufe in eine allzu enge Beziehung zueinander zu ſetzen. Es handelt ſich wieder um einen weitverbreiteten Stil, deſſen Urſprung nicht ohne Grund im Südweſten Deutſchlands, und deſſen Grundlagen in der gleichzeitigen und voraufgehenden burgundiſch-niederländiſchen Kunſt zu ſuchen ſind.

Die Kunſt des Holzſchneidens muß zu dieſer Zeit einen ſtarken Antrieb erhalten haben. Während aus der vorangehenden Epoche im weſentlichen nur Einzelblätter überliefert ſind, tauchen nun zuerſt umfangreiche Bilderfolgen auf, die in Büchern zuſammengeheftet wurden. Blockbücher iſt der Name für dieſe früheſten Erzeugniſſe der Druckerkunſt, weil jedes Blatt den Abzug eines im ganzen geſchnittenen Holzblockes darſtellt. Die Druckerpreſſe war noch nicht bekannt. Die früheſten Holzſchnitte waren ähnlich wie Stempelabdrücke entſtanden, durch Aufpreſſen des Holzſtocks auf das flach liegende Papier. Die erſte Neuerung beſtand in der Umkehr des Verfahrens. Der Holzſtock wurde mit der geſchnittenen Seite nach oben gelegt und das Papier aufgedrückt und mit dem Reiber bearbeitet, bis es überall möglichſt gleichmäßig die Farbe angenommen hatte, was nach der älteren Methode nur ſehr unvollkommen zu gelingen pflegte. Natürlich konnte man mit dem Reibeverfahren nur die eine Seite eines Papierblattes bedrucken, und ſo ſind alle frühen Blockbücher anopiſthographiſch, die Rückſeite der Bilddrucke iſt weiß geblieben.

Solche Blockbücher ſcheinen weſentlich lehrhaften Zwecken gedient zu haben. Dem für das Leſen umſtändlicher Schriften nicht Vorbereiteten vermittelten ſie Vorſtellungen und Gedankenreihen. Ein kurzer Text, der in früheren Beiſpielen geſchrieben, in ſpäteren mit in die Platten geſchnitten iſt, gibt die notwendigſten Erklärungen. Da er meiſt in lateiniſcher Sprache abgefaßt iſt, muß man ſchließen, daß die Bücher hauptſächlich für den Gebrauch der Geiſtlichen beſtimmt waren, die aus den einfachen Gegenüberſtellungen Anregung und Unterlagen für Predigt und Belehrung der Laien zogen.

Die „Armenbibel“ iſt eines der beliebteſten und am meiſten wiederholten Bücher der Art. Vorgänge aus den Schriften des alten Bundes, in denen man Hinweiſe auf die Geſchehniſſe des Neuen Teſtamentes erblickte, werden dieſen gegenübergeſtellt. In typiſcher Form wird eine Darſtellung aus der chriſtlichen Legende von zwei Motiven

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0035
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Biblia pauperum. Heidelberg, Bibliothek

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0036
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Symbolum apostolicum. München, Staatsbibliothek

der alten Schrift gerahmt, und die Halbfiguren von Propheten erinnern an Aussprüche, die ebenso als Voraussagen der Lehre und des Schicksals Christi gedeutet wurden.

Die älteste Ausgabe der Armenbibel, von der ein einziges Exemplar in der Heidelberger Bibliothek erhalten geblieben ist, erweist sich stilgeschichtlich als ein Glied der Reihe, die in der Kunst der Bodenseegegend und darüber hinaus in der burgundisch-niederländischen Kunst der Zeit vor den Brüdern van Eyck zu wurzeln scheint. Eine Dar-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0037
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

stellung der Geburt des Kindes (Abb. S. 32) zeigt nahe motivische Verwandtschaft mit dem Holzschnitt in St. Gallen und seinen deutschen Nachahmungen, und auch in der Einzelbildung der Gesichtszüge wie der Gewandfalten wird die Zugehörigkeit zu der umfangreichen Gruppe der Holzschnitte der zweiten Stilstufe deutlich erkennbar. Reste altertümlicher Formgebung scheinen die Heidelberger Armenbibel an den Anfang der Reihe zu verweisen, und auch in der noch typischen, wenig persönlichen Durchbildung schließt sie sich unmittelbar den Zeugnissen älterer Kunstübung an.

Im Gegensatz dazu bekundet sich in einem anderen Blockbuche eine persönliche Handschrift, wie sie in so ausgesprochenem Maße an keiner anderen Stelle im Bereiche des früheren Holzschnittes kenntlich wird. Wieder bleiben in dem Symbolum apostolicum der Münchener Bibliothek die Hauptmotive einer Darstellung der Geburt Christi (Abb. S. 33) unverändert. Aber das Körperideal hat sich grundsätzlich gewandelt. An die Stelle der zartgliedrigen Schlankheit tritt eine feste Gedrungenheit. Die Figuren wirken fast untersetzt. Die Gesichter sind breit und individuell, die einstmals verallgemeinernde Liebenswürdigkeit hat sich in eine charaktervolle Häßlichkeit verwandelt. In der Umbildung der Körpermotive bekundet sich das Interesse für das kubische Volumen. Die Gestalten Mariens, die das Kind anbetet, und des Engels der Verkündigung sind wie Schulbeispiele gegensätzlich — bildeinwärts und bildauswärts — verkürzter Kniefiguren behandelt. Es ist überall Ernst gemacht mit der Durchbildung der Motive, die zuvor nur ganz allgemein verstanden worden waren. Das Gewand findet seine Funktion in der Deutung des Körpervolumens, alle einstigen Motive seiner Eigenbewegung in der Fläche sind preisgegeben, auch die geschwungenen Linien und die häkchenförmigen Endigungen, die der Meister des Buxheimer Christoph brauchte, kehren nicht wieder.

Der gleiche Stilwandel, der sich von der Generation Lukas Mosers zu der Konrad Witzens und Hans Multschers vollzog, wird im Bereiche des Holzschnittes erkennbar. Die Umstellung von einer noch stark mit altertümlichen Verallgemeinerungen arbeitenden ersten räumlichen Grundlegung der Komposition zu einer ernsthaft körperplastischen Durchbildung hat sich vollzogen. Das Blockbuch des Symbolum apostolicum steht nicht allein als Beispiel dieser neuen Stilbildung, deren zeitlicher Ansatz für die Malerei etwa mit dem Jahre 1440 gegeben ist. Eine ganze Reihe von Einblattholzschnitten ist mit ihm in Verbindung gebracht worden, und einzelne unter ihnen stehen den Holzschnitten des Symbolum nahe genug, um den Gedanken gemeinsamer Entstehung in einer Werkstatt zu rechtfertigen. Es gibt in der Berliner Sammlung eine Marter des Sebastian (40), deren knapp und gedrungen einwärts bewegte Schergengestalten ebenso wie die charakteristischen Typen und der merkwürdige Körperschnitt des Heiligen in dem Blockbuche unmittelbare Analogien finden.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0038
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Wie man früher das Typische wollte, so jetzt das Individuelle. Wie man ehedem Gestalten in strenger Frontalität aufreihte, so sucht man jetzt das Ungewohnte, Überraschende in Rückenfiguren und seitlichen Wendungen, mit denen zugleich Raum eingetieft werden soll. Dem alten Sebastian dienten die Schergen nur als Attribut. Dem neuen sind sie gleichgeordnet, und sie sind zu ihm in eine deutbare funktionelle und räumliche Beziehung gebracht.

Ein heiliger Paulus (41) zeigt sich nicht mehr in voller Ansicht dem Beschauer. Gekleidet in einen sackartig schweren Mantel, das mächtige Schwert auf der Schulter, schreitet er halb vom Rücken gesehen vorüber, weckt gleich manchen ähnlichen Gestalten des Symbolum unmittelbar die Erinnerung an die schweren, untersetzten Menschen auf Bildern von Multscher, Witz oder dem Nürnberger Meister des Tucheraltars.

Wie in der Malerei, so scheint im Holzschnitt die Stilform nicht auf eine einzelne Persönlichkeit beschränkt gewesen zu sein. Ihr Wirkungskreis muß über ein örtlich ausgedehntes Gebiet sich erstreckt haben. Der sichtbaren Verwandtschaft grundlegender Züge stehen nicht leicht zu übersehende Verschiedenheiten gegenüber, die in vielen Fällen den Zweifel an der gemeinsamen Herkunft aus einer Werkstatt begründen. Durch Einzelmotive, wie die Rückenfigur eines mit auffallender Freude an der Verkürzung bildeinwärts bewegten Schergen und die charakteristisch häßlichen Typen mit den runden Nasen, wird eine Vorführung Christi vor Herodes (42) in die Nähe der Sebastiansmarter gerückt. Und anderseits zeigt sie sich in der Gesamtanlage nahe verwandt einem Abendmahl (43), das mit seinem Gegenstück, einem Einzug Christi in Jerusalem, die Innenseiten des Deckels einer Handschrift in der Grazer Stiftsbibliothek schmückt. Aber so verführerisch der Gedanke wäre, die drei ungefähr gleich großen Blätter als Reste einer Passionsfolge zu betrachten, so ist im einzelnen die Handschrift unterschieden genug, um zur Vorsicht zu mahnen.

Das Abendmahlsblatt zählt zu den reifsten und aufschlußreichsten Vertretern der Gattung. In seiner komplizierten Anlage bekundet sich deutlich die neue künstlerische Einstellung des Holzschnitts, der sich nun mit Entschiedenheit der gleichzeitigen Malerei anschließt. Die schräg bildeinwärts verkürzte Tafel mit den gedrängt auf niederen Bänken hockenden Aposteln, von denen nicht weniger als vier dem Beschauer den Rücken wenden, gehört zu den kühnsten Bilderfindungen der Zeit. Eine plastisch reich durchgebildete Gruppe ist in einen Hohlraum eingestellt, der sie überall vollkommen umschließt. Die Fläche, deren Gesetz allein der alte Holzschnitt gehorchte, ist nun endgültig und völlig preisgegeben. Raum und Körper haben den Sieg davongetragen. Die Umstellung der Kunst von der mittelalterlichen Idealität zu dem Realismus der neuen Zeit hat das Ende des alten gotischen Holzschnittes besiegelt.

Wendet man den Blick rückwärts, etwa zu jenem Marientode der Münchener

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0039
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Sammlung, in dem zum ersten Male ein figurenreiches Motiv im Bereich des Holzschnittes auftauchte, so mag man den Weg ermessen, den der Holzschnitt seit seinen Anfängen zurückgelegt hatte. Man mag die Zeitspanne abschätzen, die notwendig war, um einen so tiefgreifenden Wandel zu bewirken, und man empfindet, daß nun der Holzschnitt an einem Wendepunkt angelangt war, da er die Fläche verließ, um den Raum zu gewinnen, da er die Eigenschönheit und Ausdrucksfähigkeit der Linie preisgab, um seine Darstellungsmittel zu bereichern.

Sicherlich hat sich dieser Prozeß einer allgemeinen Stilentwicklung, die dem Material oberdeutscher Holzschnitte abgelesen werden kann, in Deutschland wieder nicht unabhängig von gleichzeitigen oder zeitlich voraufgehenden Strömungen in benachbarten Gebieten des Auslandes vollzogen. Die stilistische Beziehung der Gemälde des Konrad Witz zu denen des sogenannten Meisters von Flémalle ist deutlich genug, und ebenso finden die Holzschnitte, die sich um das Symbolum apostolicum gruppieren lassen, ihre Vorläufer in einem niederländischen Blockbuche, dem Exercitium super pater noster (Abb. S. 37), dessen merkwürdig kühn komponierte und frei bewegte Darstellungen weithin für sich stehen in der Geschichte des alten Holzschnittes.

Zur Bestimmung der Entstehungszeit dieses hochbedeutenden Denkmals niederländischer Holzschneidekunst fehlt jeder äußere Anhalt. Aber der stilistische Befund weist es ebenso wie die kostümgeschichtliche Untersuchung in eine vergleichsweise frühe Epoche. In den fließenden Falten, die noch Reste der alten Schleifenbildung bewahren, kündet sich der Übergangscharakter des Werkes. Aber schon stauen sich die Stoffmassen zu körperhaften Gebilden, schieben sich plastisch die Bäusche übereinander. Die Anordnung der Gruppe in schrägen Verkürzungen, die absichtlich aufgesuchten Überschneidungen, die komplizierten Körpermotive weisen voraus auf die neue Einstellung der Kunst, die sich ebenso in den charaktervoll häßlichen Gesichtstypen ankündet.

Die stilgeschichtliche Stellung des Exercitium super pater noster wird bestimmt durch seine Beziehung zu dem Werk des Meisters von Flémalle. Die auffallende Verwandtschaft in der Bildung von Raum und Körper, in der Behandlung der schweren Gewandmassen ist nicht leicht zu verkennen, und es wird damit ein Anhalt für die Bestimmung der örtlichen wie der zeitlichen Entstehung gewonnen, die in den südlichen Niederlanden etwa um 1420 bis 1430 zu suchen ist. Während sich so die Anknüpfung an die gleichzeitige Tafelmalerei unschwer ergibt, steht das Blockbuch des Exercitium im Bereiche der niederländischen Holzschneidekunst weithin allein und in merkwürdigem

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0040
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Exercitium super pater noster. Paris, Bibl. nat.

Gegensatz zu einem anderen wichtigen Denkmal, das ihm zeitlich nur um weniges voraufzugehen scheint.

Wieder handelt es sich um ein Blockbuch, eine Darstellung der Apokalypse (Abb. S. 39) in einer langen Folge von fünfzig Bildern, die in der Anordnung einem schon seit alters in Handschriften ausgebildeten Schema folgen. Die Beziehung der mittelalterlichen Miniaturen zu den Holzschnitten läßt sich nirgends eindeutiger belegen als in diesem Falle. Der Holzschneider tritt die Erbschaft des Handschriftenillustrators an. Das billigere Druckverfahren löst das kostspieligere Zeichnen ab. Es taucht die

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0041
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Frage nach dem Verhältnis des Miniaturmalers zu dem Holzschneider auf, und der Vergleich der gemalten mit der gedruckten Apokalypse lehrt, wie auf dem Wege von der einen zur anderen Technik eine Umbildung sich vollzog, die völlige Vertrautheit mit den Bedingungendes Materials bei dem Zeichner, der die Bilder auf den Holzstock übertrug, voraussetzt.

Die Holzschneider der Apokalypse — es lassen sich mehrere Hände unterscheiden —, die gewiß in einer gemeinschaftlichen Werkstatt tätig waren, stehen, auch wenn sie Handschriftenbilder in ihre Ausdrucksform übersetzen, unverkennbar in der Tradition einer Schule, die den spezifischen Stil ihrer Kunst ausgebildet hat. Nirgends deutlicher läßt sich der Übergang von der alten, noch rein gotischen Zeichnungsform der frühesten Holzschnitte zu der neuen Bildanlage verfolgen als innerhalb dieses Blockbuches. Man sieht es, wie die ösenförmigen Endigungen der Faltenlinien sich in eckige Bildungen verwandeln, wie die geschlossenen Haken sich öffnen, so daß an Stelle der ovalen Schleife eine rückläufige Wendung in zweimalig kurzer, rechtwinkliger Knickung entsteht. Zugleich werden die Linien der Falten zarter, die großen ornamentalen Schwünge gehen verloren, die Vorstellung körperhaft voluminöser Gewandmassen findet ihren linearen Ausdruck in geraden und geknickten und flach gebogenen Strichen, die sich winklig treffen und in kurzen Häkchen enden. Die Gesichter sind zart geschnitten und lebendig individualisiert, die Haare in einzelne Locken auseinandergelegt, in denen das alte ornamentale System zu freier Natürlichkeit gewandelt ist.

Rückschließend von diesem Werke muß eine altertümlichere Übung der Holzschneidekunst, wie sie für das oberdeutsche Gebiet sicher nachweisbar war, auch in dem französisch-niederländischen Kunstkreise des ausgehenden Mittelalters vorausgesetzt werden. Es mögen einzelne der erhaltenen Proben des ältesten Stiles aus diesen westlichen Gegenden stammen. Der Versuch bestimmter Lokalisierung versagt in den meisten Fällen angesichts des internationalen Charakters hochgotischer Zeichenkunst. Aber wenn die Formgebung der Apokalypse-Holzschnitte einerseits die Herkunft ihres Meisters aus einer älteren, allgemeinen und weitverbreiteten Tradition beweist, so erscheint er anderseits als einer der Vorläufer und Begründer der neuen Kunst des 15. Jahrhunderts, als ein Zeitgenosse und Gesinnungsverwandter der Brüder van Eyck.

Die Beziehung der Apokalypse zu dem persönlichen Stile der van Eyck ist nicht so eng wie die des Exercitium zu der Art des Meisters von Flémalle. Aber sicher gehört der Holzschneider der Apokalypse mit den van Eyck zu den Begründern des neuen Realismus in der nordalpinen Kunst. Das Buch enthält den Schlüssel für das Verständnis des in Oberdeutschland unvermittelt im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts einsetzenden neuen Stiles der Holzschneidekunst, wie es der Ausgangspunkt für die Beurteilung der erhaltenen Einblattdrucke niederländischer Herkunft sein muß.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0042
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Apokalypse. München, Universitätsbibliothek

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0043
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Die Apokalypse ist stilgeschichtlich der unmittelbare Vorläufer der Werke des Christoph-Meisters, wie auch die Malerei der Bodenseegegend als Ausläufer der burgundischen Hofkunst des beginnenden 15. Jahrhunderts zu deuten ist. Und an die Apokalypse, deren Entstehung mit der Zeitbestimmung um 1410 bis 1420 kaum zu früh angesetzt sein dürfte, schließen sich die übrigen erhaltenen Denkmäler frühniederländischer Holzschneidekunst beinahe lückenlos an.

Hatte die Jahreszahl 1423 auf dem Buxheimer Christoph der Forschung arge Verlegenheit bereitet, so galt ihr die Datierung einer Maria mit vier weiblichen Heiligen in der Brüsseler Bibliothek vollends als unannehmbar, und wenn die Jahreszahl des Christoph-Holzschnittes heut kaum mehr ernstlich angezweifelt wird, so findet das Datum 1418, das eindeutig auf dem Brüsseler Blatte zu lesen ist, noch immer wenig Gläubige.

Im Jahre 1844 war das merkwürdige und vielumstrittene Denkmal altertümlicher Holzschneidekunst in Mecheln in der Innenseite des Deckels einer mit alten Dokumenten gefüllten Holztruhe zum Vorschein gekommen. Bald nach seinem ersten Bekanntwerden setzte der Feldzug der Gelehrten gegen die Echtheit der Jahreszahl ein, der auch nicht seinen Abschluß fand, nachdem im Jahre 1903 Henri Hymans in einer inhaltreichen Abhandlung auf Grund einer eingehenden Darstellung der Lage der niederländischen Kunst während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Echtheit der Datierung zu beweisen unternommen hatte.

Das Brüsseler Marienblatt scheint auf eine berühmte und beliebte Komposition zurückzugehen. Denn es hat sich eine etwas kleinere und zierlicher geschnittene Wiederholung (44) erhalten, die in allen Hauptzügen genau übereinstimmt, in Einzelheiten aber abweicht, und die sicher nicht fern von der ersten Fassung entstanden ist, da beide Holzschnitte mit den gleichen Farben in der gleichen Verteilung koloriert sind.

Eine durch keine historische Tatsache begründete Vorstellung von dem Ablauf der zeichnerischen Entwicklung innerhalb der alten Holzschneidekunst ließ es unmöglich erscheinen, daß so zierlich durchgebildete Formen und so kompliziert in winkligen Brüchen geordnete Gewandmassen vor der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden seien. Aber ein Blick auf spätere Blockbuchillustrationen niederländischer Herkunft, die mit Sicherheit um 1460 bis 1470 zu datieren sind, zeigt die Unhaltbarkeit dieser Hypothese, da die scharf gezeichneten, mit parallelen Schattenstrichen modellierten Gewänder ebensoweit entfernt sind von den breit gelagerten Stoffmassen der Brüsseler Heiligen wie die schlanke und steile Proportionierung der Figuren und die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0044
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

lockere Verteilung über die Fläche von dem tiefen und gedrängten Sitzen der schweren Gestalten des altertümlichen Meisters.

Wie der Gegensatz späterer Erzeugnisse der Holzschneidekunst, so ist die Verwandtschaft gleichzeitiger Werke der Malerei ein sicherer Beweis für die frühe Entstehung der Komposition, denn eben diese gedrungenen Gestalten, eben diese breit sich stauenden, schweren Stoffmassen finden ihr Gleichnis nicht in den spitzeren und schlankeren Formen der zweiten Jahrhunderthälfte, sondern in dem Geschmack für das Füllige und Breite, der aus den Schöpfungen der Brüder van Eyck und des Meisters von Flémalle spricht.

Die weltlich höfische Stimmung der burgundisch-niederländischen Kunst gibt dem Holzschnitt im Gegensatz zu der feierlichen Andacht der mittelalterlichen Malerei oberdeutscher Klöster den Charakter grundsätzlich tiefgreifender Stilwandlung. Das neue Wirklichkeitsstreben gibt sich kund. Edle Jungfrauen werden in stillem Beisammensein gezeigt, sie existieren in einem wirklichen Raume als wirkliche Menschen, schweben nicht mehr in der Fläche als hieratische Scheinwesen. Ihre Gesichter sind individuell gebildet, ihre Haare legen sich in freie Locken, ihre Gewänder schwingen nicht mehr in schönen Kurven, das dichte Gefält wird durch ein neues System von kurzen gebrochenen Linien, die sich in Häkchen umbiegen, zeichnerisch ausgedeutet.

Dieser neue Linienstil, der schon in dem Blockbuche der Apokalypse sich zu bilden begann, wird maßgebend für den gesamten niederländischen Holzschnitt des 15. Jahrhunderts. Eine Darstellung des heiligen Hieronymus (45) ist symptomatisch für den Prozeß der Umbildung der altertümlichen Schleifen in die neue Hakenform, die in der Apokalypse zuerst erkennbar wurde.

Daß die steifen und kantigen Faltenzüge, die in der Folge wohl manieristisch ausgebildet wurden, an sich keineswegs ein Symptom der Spätzeit, vielmehr eher ein Zeichen höheren Alters zu sein scheinen, wird durch den feierlich-hieratischen Holzschnitt einer Maria im Strahlenkranze (46) bestätigt, der in vielen Einzelheiten der Typenbildung sich noch der Brüsseler Madonna und zugleich den Blättern der Apokalypse nähert. Einzelne Motive, wie der Pelzmantel des Kindes, weisen ebenso wie der mürrische Ausdruck der Gesichter, die schematische Zeichnung der bandförmigen Haare, die schattenlose Bildung der Gewänder auf die Verwandtschaft mit anderen Beispielen der Frühzeit niederländischer Kunst.

Das Blatt gehört zu den bedeutendsten Denkmälern des altertümlichen Holzschnittes. Es ist von einer feierlichen Größe, die den weltlich liebenswürdigen Erfindungen niederländischer Zeichner sonst nicht eigen zu sein pflegt, und es ist zugleich von einer Zierlichkeit in der Durchbildung der Einzelform, die dem gotischen Holzschnitt Deutschlands fremd blieb.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0045
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Die feierliche Monumentalität des Marienbildes steht im Gegensatz zu der flüssigeren Zeichnung und schmiegsameren Linienführung einer Gregorsmesse (47), die in der Einzelbildung der Form sich wieder den Blockbuchholzschnitten der Apokalypse nähert, und deren holländischer Text die allgemeine Lokalisierung der in ihrer Gesamtheit deutlich umschriebenen Gruppe bestätigt. Im Vergleich mit der hochaltertümlichen Gregorsmesse der Berliner Sammlung erweist sich der grundsätzliche Wandel der Darstellungsform. An die Stelle der flächigen Stilisierung tritt die räumliche Grundlegung der Komposition. Die Beziehung des knienden Papstes zu dem Altartisch wird geklärt. Überschneidungen werden gesucht. Der Sarkophag rückt schräg hinter den Altar, die Leiter wird rückwärts an das Kreuz gelehnt, hinter dem Papste erscheinen in einer zweiten Raumzone die Kardinäle. Und wie die Gesamtkomposition räumlich, so wird jedes ihrer Elemente körperlich durchgebildet. Der kniende Papst ist in seiner dreidimensionalen Existenz erkannt. Das Gewand umhüllt einen runden Körper. Die Falten schwingen nicht mehr in der Fläche, sie deuten die Grenzen sich überschneidender Bäusche, die sich vor- und hintereinander lagern. Und endlich werden die Typen aus einer unpersönlichen Allgemeinbildung zu fast porträthafter Individualisierung geführt. In allem bekundet sich der junge Realismus der neuen Kunst des 15. Jahrhunderts, der im Werke der van Eyck seine erste Vollendung fand.

Die Holzschnitte dieses frühniederländischen Stiles gehören zu den seltensten und kostbarsten Zeugnissen gotischer Zeichenkunst. Der Ort ihrer Entstehung läßt sich im einzelnen schwerlich näher bezeichnen. Es ist wohl denkbar, daß die Wirksamkeit des Stiles bis nach Köln sich erstreckte, wo sich einige Blätter der Art erhalten haben. Das Motiv der Maria im Kreise weiblicher Heiligen (49), das hier zum zweiten Male begegnet, war in der Kölner Malerei seit langem beliebt, aber diese selbst steht in so enger Verbindung mit der niederländischen Kunst, daß die Grenze zuweilen nicht leicht zu ziehen ist.

Die Zeitbestimmung hängt wieder mit der örtlichen Lokalisierung eng zusammen, und man muß mit der Möglichkeit einer Jahrzehnte währenden Herrschaft des Stiles rechnen. Immerhin wird man auch die in Köln verwahrten Blätter schwerlich über die erste Jahrhunderthälfte hinab datieren dürfen. Das enge Beisammensein der heiligen Frauen unter der Weinlaube, die breite Lagerung der fülligen Gewänder, das immer noch tiefe Sitzen, die kurzen Proportionen, die schattenlose Zeichnung weisen auf die Zeit vor der manieristischen Versteifung der Linien und dem Schlankerwerden der Gestalten. Auch das Jüngste Gericht (48) gehört unverkennbar der gleichen Stilstufe an. Die eingehende Zeichnung der Gesichter, das in schilfartigen Strähnen ungeordnet fallende Haar ist ebenso bezeichnend für die Gruppe wie die breit am Boden gelagerten Gewänder, die durch lange Faltenzüge mit typischen Hakenendigungen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0046
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

gegliedert sind. Es ist wohl denkbar, daß ein Blatt wie das Jüngste Gericht der gleichen Werkstatt entstammte wie die Messe des heiligen Gregor. Aber es wäre gewagt, angesichts des geringen Bestandes erhaltener Denkmäler einen so engen Zusammenhang zu behaupten, da wir über die Ausbreitung des Stiles im unklaren bleiben.

Die nicht eben umfangreiche Gruppe niederländischer Holzschnitte der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sondert sich ohne Schwierigkeit aus der Gesamtheit des erhaltenen Materials. Äußere Kennzeichen, wie die meist bräunliche Druckfarbe und die besondere Art der Kolorierung, bestätigen den Befund der stilistischen Haltung. Die Färbung ist gewöhnlich zarter als in den oberdeutschen Beispielen, sie beschränkt sich auf ein lichtes Grün, ein Zinnober, das häufig beinahe ganz verwaschen ist, und helle gelbbraune Töne. Es sind die gleichen Farben, die in niederländischen Blockbüchern der späteren Zeit wiederkehren, und die im Gegensatz stehen zu den leuchtenden Tönen der deutschen Holzschnitte mit ihrem besonders gern verwendeten tiefen Lackrot.

Hatten die spärlichen Proben, die von dem hochentwickelten niederländischen Holzschnitt der ersten Jahrhunderthälfte Zeugnis ablegen, kaum genügt, eine Vorstellung von der Entstehung und Weiterbildung eines Stiles zu geben, der für den Verlauf der Entwicklung auch in Deutschland maßgebend werden sollte, so bleiben die vereinzelten Versuche, deren Stilbildung über die Jahrhundertmitte hinausweist, in ihrer Isolierung um so rätselhafter.

Schon in einer vergleichsweise frühen Zeit erhebt sich die Frage nach der Beteiligung der Maler an der neuen Kunst des Holzschneidens. In Deutschland scheinen erst gegen das Ende des 15. Jahrhunderts die Tafelmaler begonnen zu haben, auch auf den Holzstock zu zeichnen, und eigentlich erst mit dem Auftreten Dürers vollzieht sich jener grundsätzliche Wandel, der eine neue Epoche der Holzschneidekunst einleitet. In den Niederlanden zeugt ein vereinzeltes Dokument von der Existenz eines Malerholzschnittes schon in sehr viel früherer Zeit. Es gibt ein großes Blatt mit einer Darstellung der Mutter Gottes (50), dessen edle Zeichnung der Hand eines der Bedeutendsten unter den Malern der Zeit wohl würdig wäre. Vollkommeneres wird im weiten Umkreise gleichzeitiger Zeichenkunst nicht angetroffen als diese Madonna, die ein Gemälde im Stile des Hugo van der Goes in die Ausdrucksform des Holzschnittes übersetzt.

Von der alten gotischen Linienkunst ist ein solches Blatt weltenweit entfernt. Die Linie ist nicht mehr selbständig als das beherrschende Element einer ornamentalen Flächenzier. Sie dient allein der Formbezeichnung. Ein Kontur ist nicht mehr schön als reiner Schwung, sondern er ist schön als Teil einer Gestaltung. Eine Hand ist zart und feingebildet in ihrer eigenen Struktur, der die Linie empfindsam folgt, nicht

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0047
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

umgekehrt zuerst ein Flächenornament und erst im übertragenen Sinne ein menschliches Organ. Der Zeichner denkt weniger an das Material, in dem sein Werk zu Ende geführt werden soll, als der Holzschneider der alten Zeit, der die Linie vereinfachte, um dem Messer überall freie Züge zu bieten. Und das bisher immer streng lineare System wird durchbrochen durch Reihen von schraffierenden Parallellagen, die unabhängig von den Faltenstegen die Fläche des Gewandes durch Schatten eintiefen.

Das stilgeschichtliche Phänomen dieses überragenden Meisterwerkes niederländischer Holzschneidekunst darf nicht aus den Voraussetzungen der besonderen technischen Merkmale allein gedeutet werden. Ein Meisterwerk so hohen Ranges mag in jedem Betracht wegweisend gewesen sein. Es führte den Holzschnitt aus seiner altertümlichen Bindung zur vollen zeichnerischen Freiheit, und es zerstörte zugleich mit seinem neuen Schönheitsideal den letzten Rest jener edlen Linienrhythmik, die als das Erbteil gotischer Zeichenkunst den unvergleichlichen Reiz der frühesten Holzschnitte gebildet hatte. Aber schwerlich war dieser Marienholzschnitt in seiner Zeit so isoliert, wie er heut erscheint, da ihm im weitesten Umkreise kein Blatt von ähnlicher Vollendung zur Seite gestellt werden kann. Er muß als der einzige Zeuge einer verlorenen Kunstart gelten. Denn der Meister, der diese Tafel geschnitten hat, war sicherlich in der Führung des Messers erfahren und übte seine Hand nicht nur an dem einen Werke.

Allein in der technischen Behandlung des Holzstockes mit den Schattenflächen, die aus kurzen, schräg gerichteten Parallelstrichen gebildet sind, steht der Maria ein ebenfalls ungewöhnlich großes Blatt mit den Heiligen Johannes und Christoph (51) nahe, das in seiner Gesamthaltung trotz der ausgiebig verwendeten Schraffierung eine altertümlichere Stufe zu repräsentieren scheint. Die ungefügen Gestalten mit den noch an das ornamentale Schema gemahnenden langwallenden Haaren und Bärten können nicht wesentlich später entstanden sein als die zierlichen Figuren des Jüngsten Gerichtes. Die noch unräumlich breit in der Fläche entfalteten Körper verraten eine altertümliche Gesinnung, die im Widerspruch steht zu dem allgemein fortschrittlichen Geiste des niederländischen Holzschnitts.

Im Bereiche des Holzschnittes übte, gleichwie in der Malerei, die niederländische Kunst starken und entscheidenden Einfluß auf die benachbarten deutschen Lande. Seit der Frühzeit des 15. Jahrhunderts sind die nahen Beziehungen deutlich zu verfolgen. Der Stilwandel, der sich in der deutschen Malerei in der Gegend des Bodensees zur Zeit des Konstanzer Konzils vollzog, beruhte wesentlich auf einer Assimilierung der Neuerungen, die von dem Kreise der burgundischen Hofmaler ausgegangen waren. Seit

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0048
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

der Jahrhundertmitte geriet die oberdeutsche Malerei in eine teilweise schülerhafte Abhängigkeit von den Meistern der niederländischen Kunst.

Ähnliches begibt sich auf dem Gebiete des Holzschnitts. Niederländische Vorbilder werden in Deutschland kopiert, und es bildet sich an fremden Beispielen eine Übung, die maßgebend wird für die eigene Stilform. Ein Holzschnitt mit der Darstellung der heiligen Margarete (52) kann als Beispiel gelten für die beinahe wörtliche Wiederholung einer niederländischen Holzschnittzeichnung, die nur in einer leichten Vergröberung aller Züge sich als eine Kopie erweist, deren Ursprungsort vielleicht Ulm gewesen ist, wo im letzten Viertel des Jahrhunderts ein leichtflüssiger Illustrationsstil sich bildete.

Das Vorbild der heiligen Margarete stand möglicherweise dem Holzschnitt mit den Heiligen Christoph und Johannes näher, als die allein erhaltene Nachbildung noch erkennen läßt, die immerhin in der Zeichnung der Hände auffällige Verwandtschaft verrät. Der Holzschnitt gibt eine hochbedeutende und anscheinend berühmte Komposition wieder. Die Heilige sitzt in schwieriger Verkürzung auf dem Rücken eines mit auffallender Freude an feister Körperlichkeit gebildeten Drachentieres, rhythmisch begleitet von einem frei im Raume schwebenden Engel.

Wie in der Malerei Kopien niederländischer Bildmotive die Richtung weisen, die für die fernere Entwicklung der deutschen Kunst maßgebend wurde, so im Holzschnitt. Seit der Mitte des Jahrhunderts beginnen die technischen und stilistischen Eigentümlichkeiten des niederländischen Holzschnitts sich in Oberdeutschland einzubürgern. Die typischen Knitterfalten mit den geraden Strichen und winkligen Endigungen, die eingehendere Zeichnung des Gesichtes mit den klar umzogenen Augenlidern und Lippen und der doppelten Linie des Nasenrückens wird übernommen. Aber es erscheint alles um einen Grad unbeholfener, wie die Figuren minder sicher auf dem Boden stehen und die Hände weniger fest zugreifen.

Die Höhe der ersten Entwicklung war überschritten. Die Meisterholzschnitte der Frühzeit fanden während der zweiten Hälfte des Jahrhunderts keine würdige Nachfolge. Die Entwicklung der Malerei schlug Wege ein, auf denen der Holzschnitt in seiner bisherigen Form nicht zu folgen imstande war. Der Kupferstich wurde die bevorzugte Kunst, der auch einzelne wenigstens von den bedeutenden Malern der Zeit ihren Tribut zollten. Martin Schongauer hinterließ ein umfangreiches gestochenes Werk. Aber er hat, soviel wir wissen, nicht auf den Holzstock gezeichnet.

Auch von der Handschrift der anderen Meister der Zeit findet sich keine Spur im Bereiche des Holzschnitts. Noch scheint sich die Trennung zwischen dem Zeichnen und dem Holzschneiden nicht vollzogen zu haben. Der Holzschnitt wird zu einem vielgeübten Handwerk. Er sinkt auf eine niedere Stufe, er wird zu einer Kunst zweiten

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0049
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Ranges. Die ältesten Holzschnitte gehörten in jedem Betracht zu den künstlerischen Höchstleistungen ihrer Zeit. Sie waren in sich vollkommene Kunstwerke, denen in ihrer Art nichts zur höchsten Vollendung fehlte. Von den Blättern der zweiten Jahrhunderthälfte gilt das nicht mehr im selben Maße. Sie stehen weit zurück hinter den gleichzeitigen Schöpfungen der Malerei und des Kupferstichs. Jetzt erst wird die einstmals großartig schwungvolle Zeichnung hölzern, die Linien werden steif, schematische Schraffierungen folgen den wie mit dem Richtmaß gezogenen geraden Strichen, die Falten bezeichnen. Es entsteht eine liebenswürdig naive Zeichensprache, die den Holzschnitt zu der Kurzschrift der Illustration befähigt, wie sie für das gedruckte Buch gebraucht wurde.

Ein neues Kapitel in der Geschichte der Holzschneidekunst setzt ein, ein lebhaftes und oftmals liebenswürdiges Zwischenspiel zwischen der ersten und der zweiten Blütezeit der Kunst. Dürers Name steht über dem Tor des neuen Jahrhunderts. Er zwang der alt gewordenen Technik seinen Willen auf und schuf eine andere Form des Holzschnitts, die den nachfolgenden Geschlechtern als die einzige erschien. Über seinen Meisterblättern wurden die Schöpfungen jener namenlosen Vorläufer vergessen, in deren Händen der Holzschnitt seine erste und reinste Vollendung erfahren hatte.

Der neue Holzschnitt war reicher und ausdrucksfähiger. Er wetteiferte mit dem Kupferstich in der geschmeidigen Linienführung und der malerischen Modellierung vom hellen Lichte bis zum Dunkel dichter Kreuzschraffierungen. Aber er vergewaltigte sein Material, und er zwang zu jener Scheidung in zweierlei Tätigkeit, die das Holzschneiden schließlich zu einem bis zur Virtuosität geübten Handwerk einseitig ausgebildeter Techniker werden ließ.

Erst in unserer Zeit begannen die Künstler wieder selbst das Messer zu führen. Auf dem Boden einer anderen Kunst, als die des ausgehenden Mittelalters gewesen war, erwuchs ein neuer Holzschnitt, der mit seinem ältesten Vorläufer den Charakter ursprünglicher Entstehung teilt. Der Holzschnitt wurde noch einmal zum gleichberechtigten Ausdrucksmittel eines allgemein gültigen Formwillens, der sich in der Malerei und in Farben ebenso äußert wie in den reinen Gegensätzen des Schwarz-Weiß im Druck der selbstgeschnittenen Platte. In seinem speziellen Charakter ist der neue Flächenholzschnitt, der das Schwarz und das Weiß im Sinne farbigen Kontrastes wertet, dem alten Konturschnitt grundsätzlich entgegengesetzt. Aber er teilt mit ihm die Eigenart einer nicht von der üblichen Zeichenmethode abhängigen Gestaltung. Der Holzschnitt ist wieder zu einer selbständigen Kunstart geworden, wie er es war, als die gotischen Formschneider die ersten Holzmodel für den Papierdruck bereiteten.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0050
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Literatur

Die wichtigsten Veröffentlichungen der älteren Zeit sind: P. O. Weigel und A. Zestermann, Die Anfänge der Druckerkunst, Leipzig 1866, A. Essenwein, Der Holzschnitt des 14. und 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum zu Nürnberg, Nürnberg 1875, Schmidt, Die frühesten und seltensten Denkmale des Holz- und Metallschnittes, Nürnberg o. J., dazu: W. Schmidt, Interessante Formschnitte des 15. Jahrhunderts, München 1866.

Als Grundlage der neueren Forschung dient das vollständige Verzeichnis aller erhaltenen Wiegendrucke in W. L. Schreiber, Manuel de l'amateur de la Gravure sur bois, Berlin-Leipzig 1891-1911.

Ein Corpus der Abbildungen zu schaffen, unternahm Paul Heitz in einer schon auf mehr als 50 Bände gediehenen Folge von Veröffentlichungen der in den einzelnen Sammlungen erhaltenen Holzschnitte unter dem Titel: Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts, herausgegeben von Paul Heitz, Straßburg, seit 1907.

Einzelne wichtige Abbildungssammlungen gab die Berliner Graphische Gesellschaft heraus, so als

III. außerordentliche Veröffentlichung: Holzschnitte im Kupferstichkabinett des Germanischen National-Museums zu Nürnberg, herausgegeben von Walter Stengel, 1913.

VII. Veröffentlichung: Holzschnitte der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin, herausgegeben von M. Lehrs, 1908.

XXI. Veröffentlichung: Holzschnitte im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin — 2. Reihe —, herausgegeben von P. Kristeller, 1915.

Von anderen wichtigen Tafelwerken sind zu nennen:

H. Bouchot, Les 200 Incunables xylographiques du Département des Estampes, Paris 1903.

C. Dodgson, Woodcuts of the 15. century in the John Rylands Library Manchester, Manchester 1915.

Die Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts in der Kupferstichsammlung der Hofbibliothek zu Wien. 1. Band. Die Holzschnitte. Bearbeitet von F. M. Haberditzl. Wien 1920.

Aus der reichhaltigen Literatur über die Spielkarten sei nur das zusammenfassende Hauptwerk genannt:

H. R. d'Allemagne, Les cartes à jouer. Paris 1906.

Außer den kritischen Anmerkungen in den erwähnten Abbildungswerken sind als ergebnisreiche Studien zu nennen:

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0051
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

W. Molsdorf, Gruppierungsversuche im Bereich des ältesten Holzschnittes. Straßburg 1911.

W. Molsdorf, Schrifteigentümlichkeiten auf älteren Holzschnitten als Hilfsmittel ihrer Gruppierung. Straßburg 1914.

Andere Werke spezielleren Inhalts sind jeweils innerhalb des Verzeichnisses angeführt. Für die oben genannten Werke werden folgende Abkürzungen gebraucht:

B = Bouchot, Les 200 Incunables
D = Dodgson, Woodcuts . . . Manchester
E = Einblattdrucke . . . zu Wien
G = Graphische Gesellschaft
H = Heitz, Einblattdrucke
S = Schreiber, Manuel
WZ = Weigel-Zestermann, Die Anfänge . . .

Die Kreuztragung. Wien, Hofbibliothek.

Verzeichnis der Tafeln

Über die nur relative Bedeutung der Zeitbestimmungen sowie die Schwierigkeit der örtlichen Zuschreibung unterrichten die Ausführungen des Textes. Auf Maßangaben wurde verzichtet, da die Abbildungen in der Größe genau den Originalen entsprechen. In den wenigen Ausnahmefällen gibt eine Anmerkung den Hinweis.

Der Aufbewahrungsort bezeichnet die großen öffentlichen Sammlungen:

Berlin, Kupferstichkabinett,
Graz, Universitätsbibliothek,
Manchester, John Rylands Library,
München, Graphische Sammlung,
Nürnberg, Germanisches Museum,
Paris, Bibliothèque Nationale,
St. Gallen, Stiftsbibliothek,
Wien, Albertina.

1. Christus in der Kelter. Mitte des 14. Jahrhunderts. Nürnberg. S 841. G 4. Eine spätere Variante in der Bibliothek zu Karlsruhe (H XXVII, 6).
Für die Frage der Lokalisierung dieses wichtigen Holzschnittes hat sich vorläufig kein Anhalt gefunden. Stilgeschichtlich gehört er noch in die Nähe einer Stickerei mit dem Tode Mariens im Germanischen Museum zu Nürnberg, deren auf dem Leinengrund sichtbaren schwarzen Vordruck Essenwein im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1872, S. 245, veröffentlichte. Über den Zeugdruck, der schon im Altertum bekannt war, vgl. die Schriften von R. Forrer, Die Kunst des Zeugdrucks, Straßburg 1898 und Les Imprimeurs de Tissus, Straßburg 1898. Das wichtigste erhaltene Denkmal des Bilddrucks auf Stoff ist die Tapete von Sitten im Basler historischen Museum, italienische Arbeit des 14. Jahrhunderts, und die heilige Anna, Maria und Seraphim im Germanischen Museum zu Nürnberg, kölnisch, Ende des 14. Jahrhunderts. (Mitteilungen des Germanischen Museum 1897, S. 91.)

2. Der heilige Christoph. Drittes Viertel des 14. Jahrhunderts. Nürnberg. S 1355. G 2.
Ein zweites Exemplar, ehemals in der Sammlung Przibram, Wien, gelangte 1922 bei Muller in Amsterdam zur Versteigerung.
Bouchot stellt das Blatt zusammen mit dem Rest einer Kreuzigung (Rückseite: Teil eines Verkündigungsengels) auf einem nahe bei der ehemaligen Abtei La Ferté-sur-Grosne gefundenen großen, wahrscheinlich für Zeugdruck bestimmten Holzstock aus dem dritten Viertel des 14. Jahrhunderts, der sich im Besitz des Herrn J. Protat in Mâcon befindet (H. Bouchot, Un Ancêtre de la Gravure sur bois, Paris 1902).

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0053
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Die zeitliche Analogie ist unzweifelhaft. Dagegen ist die spezifische Formgebung so abweichend, daß eine Lokalisierung des Christoph-Holzschnittes nach Frankreich nicht begründet werden kann. Näher steht dem Holzstock bei Protat eine Kreuztragung in Wien (Abb. S. 48). Auf einen Werkstattzusammenhang kann allerdings auch hier nicht geschlossen werden.

3. Verkündigung und Geburt Christi. Ende des 14. Jahrhunderts. München. S 51 und 65. H XXX, 4.

Ein Abdruck der unteren Hälfte des Stockes in Wien.

Fundort und äußere Indizien lassen für diesen und die folgenden Holzschnitte (4—9) Oberbayern als Herkunftsgebiet vermuten. Der stilistische Vergleich mit Werken der Tafelmalerei führt nach Böhmen, wo in den Werken des Meisters von Wittingau die nächsten Analogien gegeben sind. Da dessen Stil aber bis nach Bayern wirksam wird, wo ihm sogar von der älteren Forschung der Pähler Altar im Münchener National-Museum zugeschrieben wurde, so löst sich der scheinbare Widerspruch. Die enge Beziehung beider Länder, die aneinander grenzen, erklärt das Auftreten böhmischer Stilelemente auch in der bayerischen Holzschnittkunst.

4. Die Heiligen Johannes der Täufer, Johannes der Evangelist, Sebastian und Antonius. Ende des 14. Jahrhunderts. München. S 1771. H XXX, 5.

Der Holzschnitt gehört zu der gleichen Gruppe und stammt wahrscheinlich aus der gleichen Werkstatt wie der vorige.

5. Christus am Kreuz. Ende des 14. Jahrhunderts. München. S 389. H XXX, 6.

Nahe verwandt den beiden vorigen Holzschnitten.

6. Die heilige Dorothea. Ende des 14. Jahrhunderts. München. S 1394. H XXX, 3.

Verkleinert. Größe des Originals: 380×200.

7. Die heilige Dorothea. Um 1400. München. S 1395. H XXX, 7.

Der Holzschnitt war zusammen mit dem folgenden eingeklebt in den Einbanddeckel einer Handschrift vom Jahre 1410 aus dem Kloster S. Zeno bei Reichenhall. Er entstammt vermutlich einer Klosterwerkstatt in Tegernsee.

8. Der heilige Sebastian. Um 1400. München. S 1677. H XXX, 8.

Gleicher Herkunft wie der vorige Holzschnitt.

9. Christus am Kreuz. Mit dem Wappen des Klosters Tegernsee. Um 1400. Nürnberg. S 932. G 3.

Verkleinert. Größe des Originals: 400×250.

Ein zweites Exemplar in München (H XXX, 9).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0054
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Stilverwandt den beiden vorigen Holzschnitten. Entstammt wahrscheinlich mit diesen der gleichen Werkstatt, die durch das Wappen nach Tegernsee lokalisiert wird. Andere Holzschnitte mit demselben Wappen: ein heiliger Quirin (Paris, Rothschild und München) und die zehn Gebote, fünf Sinne und sieben Todsünden (Paris) aus späterer Zeit.

10. Die Messe des heiligen Gregor. Um 1400. Berlin. S 1461. G VII, 3. Der Holzschnitt steht zeitlich den vorangehenden nahe, entfernt sich aber in der Bildung der Typen und der speziellen Formgebung. Möglicherweise niederdeutsch.

11. Christus am Kreuz. Um 1400. Graz. H XLII, 3.
Der Holzschnitt ist zusammen mit dem folgenden eingeklebt in den Einbanddeckel einer um die Wende des 14. Jahrhunderts gefertigten Handschrift, die dem Benediktinerkloster St. Lambrecht zu Mariazell in Obersteiermark gehörte. Wahrscheinlich alpenländischen Ursprungs. Die Formengebung weist auf Berührung mit italienischer Kunst.

12. Der heilige Leonhard. Um 1400. Graz. H XLII, 2.
Gleicher Herkunft wie der vorige Holzschnitt. Entstammt wahrscheinlich der gleichen Werkstatt wie dieser. Die Vermutung alpenländischen Ursprungs erfährt eine Bestätigung, da der Heilige in dortigen bayerischen und österreichischen Gegenden besondere Verehrung genießt.

13. Der Tod Mariens. Ende des 14. Jahrhunderts. München. S 709. H XXX, 1.
Sicher nicht zutreffend ist Schreibers Vermutung, daß dieser Holzschnitt von der gleichen Hand stamme wie die große heilige Dorothea (6). Beachtenswerter der Hinweis Haberditzls auf die Verwandtschaft mit der Kreuztragung in Wien (Abb. S. 48).

14. Die Krönung Mariens. Ende des 14. Jahrhunderts. München. S 729. H XXX, 2.
Gegenstück des vorigen Holzschnitts. Vermutlich mit ihm Rest einer Folge des Marienlebens.

15. Die Verkündigung. Mitte des 15. Jahrhunderts. Nürnberg. S 34. G 5. Ein zweites Exemplar in Paris, Sammlung Dutuit. Beide fanden sich eingeklebt in den Einbanddeckel einer 1449 datierten Handschrift aus dem Kloster Inzigkofen bei Sigmaringen. Vermutlich die Kopie eines verlorenen Holzschnittes, der zu der gleichen Folge wie die beiden vorigen gehörte.

16. Der heilige Christoph. Ende des 14. Jahrhunderts. Berlin. S 1352. G VII, 5.

17. Die Ruhe der heiligen Familie auf der Flucht. Ende des 14. Jahrhunderts. Wien. S 637. E 41.
Der Holzschnitt war zusammen mit einem heiligen Hieronymus eingeklebt in den

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0055
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Einbanddeckel eines Handschriftenkodex, dessen 1410 datiertes Hauptstück eine Abschrift der ins Deutsche übertragenen Briefe der Värter über den heiligen Hieronymus bildet. Johann VIII., Bischof von Olmütz, widmete sie der Markgräfin Elisabeth von Mähren. Wahrscheinlich aus einer Olmützer Werkstatt. Zu der gleichen Stilgruppe gehört außer den folgenden Holzschnitten (18-20) das Fragment einer Anbetung der Könige in Dillingen (H XXXVIII, 8) sowie eine heilige Dreifaltigkeit im Landesmuseum zu Brünn (S 736).

18. Der heilige Hieronymus. Ende des 14. Jahrhunderts. Berlin. S 1535. G VII, 9.
Aus einem Manuskript des Klosters Oliva. Eine Kopie dieses Holzschnittes (Wien, S 1536) war in den Einbanddeckel des gleichen Codex eingeklebt wie der vorige. Eine andere Kopie in London (S 1546. Dodgson, Catalogue of Early German and Flemish woodcuts. London. 1903. I. A. 94).

19. Die Heiligen Franz von Assisi und Ludwig von Toulouse. Ende des 14. Jahrhunderts. Graz. H XLII, 1.
Der Holzschnitt ist eingeklebt in den Einbanddeckel einer Handschrift aus dem Jahre 1440, die im Auftrage des Abtes Heinrich von St. Lambrecht zu Mariazell in Obersteiermark geschrieben wurde. Er ist stilverwandt der heiligen Familie (17), aber minder sorgfältig durchgebildet, vermutlich Kopie eines Holzschnittes vom Meister dieses Blattes.

20. Die Verkündigung. Um 1430. München. S 29. H XXX, 12.
Vermutlich spätere Kopie eines Holzschnittes im Stile der heiligen Familie (17), mit der das Original vielleicht zu einer Folge der Jugendgeschichte Christi gehörte. Aus der gleichen Werkstatt, die auch an der besonderen Art der Kolorierung kenntlich wird, stammt eine Stigmatisation des heiligen Franziscus in Dresden (S 1425. H XXII, 15), der heilige Christoph in Berlin (S 1357. G VII, 12) und ein kreuztragender Christus ebendort (S 920. G VII, 11).

21. Christus am Kreuz. Anfang des 15. Jahrhunderts. Berlin. S 402. G VII, 1.
Die Figur des Gekreuzigten geht auf das gleiche Urbild zurück wie 9.

22. Die heilige Dorothea. Anfang des 15. Jahrhunderts. Berlin. S 1397. G VII, 4.
Die Wappen von Bayern, Pfalz und Österreich geben einen Hinweis für die Lokalisierung. Da die Gestalt der Heiligen auf das gleiche Urbild weist wie 6, wird eine Stütze für die örtliche Bestimmung der Gruppe, zu der dieser Holzschnitt gehört, gewonnen.

23. Der Tod Mariens. Anfang des 15. Jahrhunderts. Nürnberg. S 705. G 1.
Etwas verkleinert. Größe des Originals: 264×374.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0056
© Universitätsbibliothek Heidelberg

24. Die heilige Veronika. Anfang des 15. Jahrhunderts. Berlin. S 1719. G VII, 6.
Ein zweiter Abdruck, ebenfalls unkoloriert, in Paris (B 143, pl. 78).

25. Maria mit dem Leichnam Christi. Erstes Viertel des 15. Jahrhunderts. Maihingen. S 973. H XL, 8.
Pergamentdruck. Eine andere Fassung des gleichen Motivs im Stift Lambach (H XXXV, 1), eingeklebt in den Einbanddeckel einer um 1430 entstandenen Handschrift.

26. Der kreuztragende Christus. Erstes Viertel des 15. Jahrhunderts. München. S 921. H XXX, 14.
Der Dialekt der Unterschrift verweist den Holzschnitt nach dem Mittelrhein.

27. Der heilige Bernhard umarmt den Gekreuzigten. Um 1430. Wien. S 1271. E 120.
Die Inschrift lautet: Jerg Haspel ze Bibrach.

28. Der heilige Michael und Maria mit dem Kinde. Erstes Viertel des 15. Jahrhunderts. Berlin. S 1631. G XXI, 167.
Das Gegenstück stellt die heilige Gertrude von Nivelles dar. (Berlin. S 1454. G XXI, 150).

29. Kreuzigung Christi. Erstes Viertel des 15. Jahrhunderts. Wien. S 468. E 58.

30. Der heilige Christoph. Um 1430. Berlin. G VII, 10.

31. Maria mit dem Kinde. Um 1430. München. S 1023. H XXX, 11.
Ein zweites Exemplar in Paris (B 61, pl. 31). Die gleiche Komposition kehrt in einem kleinen Holzschnitt der Breslauer Universitätsbibliothek (H VII, 4) und einem Holzschnitt der Stiftsbibliothek in St. Gallen (S 1022. H III, 23) wieder.

32. Neujahrswunsch. Das Christkind mit einem Papagei. Um 1430. Berlin. S 783. G XXI, 77.
Andere Exemplare in München (H XXX, 56) und Dresden (H XXII, 15).
Kopien: a) S 784 (Paris, B 147, pl. 80); b) S 785 (Paris, B 148, pl. 80, München, Staatsbibliothek, Rar. 362).

33. Der heilige Christoph. Datiert 1423. Manchester. S 1349. D 2.
Zusammen mit dem folgenden Holzschnitt im Einbanddeckel einer 1417 gefertigten Handschrift aus dem Kloster Buxheim. Die reichhaltige Literatur über das Blatt ist bei Schreiber verzeichnet. Stammt vermutlich aus der Gegend des Bodensees.

34. Die Verkündigung. Um 1420. Manchester. S 28. D 1.
Gleicher Herkunft wie der vorige Holzschnitt. Andere Wiederholungen der gleichen Vorlage: a) S 26. W 318. Washington, Library of Congress. Stammt aus Freising;

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0057
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

b) S 27. Nürnberg. G 15; c) Freiburg (Schweiz) Barfüßerkloster. H XXIII, 1. Stammt aus Buxheim.

35. Anbetung der Könige. Um 1420. St. Gallen. S 98. H III, 3. Gehört zu der gleichen Stilgruppe wie die beiden vorigen Holzschnitte.

36. Geburt Christi. Zweites Viertel des 15. Jahrhunderts. Berlin. S 82. G XXI, 37.
Die Darstellung geht auf das gleiche Vorbild zurück wie ein Holzschnitt in St. Gallen (S 84. H III, 2), der mit dem vorigen zusammengehört. Eine Variante des St. Gallener Blattes ist abgebildet bei WS 17. Der Verbleib dieses zuletzt bei Amsler u. Ruthardt in Berlin befindlichen Holzschnittes ist nicht ermittelt.

37. Kreuzigung Christi. Zweites Viertel des 15. Jahrhunderts. Berlin. G XXI, 58.
Möglicherweise französischen Ursprungs. Verwandt mit Nr. 28.

38. Die Heimsuchung. Zweites Viertel des 15. Jahrhunderts. Wien. E 40. Eingeklebt in den Einbanddeckel eines 1493 in Olmütz geschriebenen Manuskriptes zusammen mit einer Verkündigung, die zu der gleichen Folge gehört. Die Herkunft gibt einen Hinweis auf den möglicherweise böhmisch-mährischen Ursprung des Blattes.

39. Die heilige Ottilie. Zweites Viertel des 15. Jahrhunderts. München. S 1645. H XXX, 26.

40. Das Martyrium des heiligen Sebastian. Um 1440. Berlin. S 1683. G VII, 28.
Gehört mit den folgenden Holzschnitten (41—43) zu der von Kristeller zusammengestellten Gruppe des Symbolum apostolicum, für die weniger örtliche Gemeinschaft als die des Zeitstils vorauszusetzen ist.

41. Der heilige Paulus. Um 1440. Berlin. S 1648 (= 2962). G XXI, 121. Ein zweites Exemplar in München, Staatsbibliothek (H XXI, 44). Aus einer Folge, zu der ein Schmerzensmann (S 889) und ein heiliger Petrus (S 1653) gehören, beide ebenfalls in Berlin (G XXI, 119 und 120). Gehört zu der gleichen Stilgruppe wie der vorangehende und die beiden folgenden Holzschnitte.

42. Christus vor Herodes. Um 1440. Wien. S 266. E 44.
Gehört zur gleichen Stilgruppe wie die beiden vorangehenden und der folgende Holzschnitt.

43. Das Abendmahl. Um 1440. Graz. H XLII, 8. G XXIII, 16.
Eingeklebt in den Einbanddeckel einer Handschrift aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, die dem Zisterzienserstift Neuberg in Obersteiermark gehörte, zusammen mit einem Einzug Christi (H XLII, 7. G XXIII, 15) vermutlich aus einer Passionsfolge. Gleiche Stilgruppe wie die drei vorangehenden Holzschnitte.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0058
© Universitätsbibliothek Heidelberg

44. Maria im Garten mit vier weiblichen Heiligen. Niederländisch. Das Vorbild 1418 datiert. St. Gallen. H III, 5.

Kopie des in der Brüsseler Bibliothek verwahrten, sehr beschädigten Holzschnittes (S 1160) mit der Jahreszahl 1418, von dem die beste Abbildung in Documents iconographiques et typographiques de la Bibliothèque royale de Belgique. Brüssel 1877. Die wichtigste Schrift über das Blatt von Henri Hymans, betitelt L'estampe de 1418 et la validité de sa date erschien 1903 in Brüssel.

45. Der heilige Hieronymus. Niederländisch. Zweites Viertel des 15. Jahrhunderts. Wien. S 1548. E 137.

Gegenseitige Variante in Paris (S 1549. B 116, pl. 61).

46. Maria mit dem Kinde im Strahlenkranz. Niederländisch. Zweites Viertel des 15. Jahrhunderts. Berlin. S 1108. G XXI, 101.

Etwas verkleinert. Maße des Originals: 348×258. Vgl.: Renouvier, Histoire de la gravure dans les Pays-Bas. 1860. p. 43 und Documents iconographiques et typographiques dans la Bibliothèque royale de Belgique. Brüssel 1877.

47. Die Messe des heiligen Gregor. Niederländisch. Zweitel Viertel des 15. Jahrhunderts. Nürnberg. S 1462. G 21.

Der holländische Text bestätigt die Lokalisierung.

48. Das jüngste Gericht. Niederländisch. Mitte des 15. Jahrhunderts. Köln. S 607. H XLIV, 1.

49. Maria in der Weinlaube mit sechs weiblichen Heiligen. Niederländisch. Mitte des 15. Jahrhunderts. Köln. S 1168. H XLIV, 6.

Gegenseitige Kopie. Schrotschnitt. S 2519.

50. Maria mit dem Kinde. Niederländisch. Drittes Viertel des 15. Jahrhunderts. Wolfenbüttel.

Etwas verkleinert. Maße des Originals: 355×255.

Ein zweites Exemplar in der Diözesanbibliothek zu Breslau, Abgebildet im Jahrbuch des Schlesischen Museums III, 88. 1904.

Die Beziehung zu einem vermutlich verlorenen Marienbilde im Stile des Hugo van der Goes wird bestätigt durch eine niederländische Hinterglasmalerei der Sammlung James Simon im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, die das gleiche Motiv im Gegensinne zeigt.

51. Johannes der Täufer und der heilige Christoph. Niederländisch. Drittes Viertel des 15. Jahrhunderts. Berlin. S 1518. G XXI, 161.

Etwas verkleinert. Maße des Originals: 354×256.

52. Die heilige Margarete. Drittes Viertel des 15. Jahrhunderts. Berlin. S 1607. G XXI, 165.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0059
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Vermutlich deutsche Kopie eines niederländischen Originals im Stile des vorigen Holzschnittes. Kristeller vermutet auf Grund von stilistischen Beziehungen zu dem Schmerzensmann (Berlin. S 912, G XXI, 87) die Entstehung in Ulm.

53. Maria im Ährenkleide. Mitte des 15. Jahrhunderts. München. S 1000. H XXX, 35.

Verkleinert. Maße des Originals: 390 × 255.

Der Dialekt der Umschrift, die als Vorbild ein Gemälde im Mailänder Dom namhaft macht, weist auf die Herkunft aus Bayern oder Schwaben.

Über das Thema der „Ährenmadonna" handelt ausführlich K. Rathe in den Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, XLV. Wien. 1922.

54. Die heilige Helena. Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts. Nürnberg. S 1495. G 22.

Stammt zusammen mit dem Gegenstück, einem heiligen Sigismund (S 1696, G 23) aus dem Einbanddeckel einer Handschrift vom Jahre 1485.

55. Liebespaar am Brunnen. Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts. München. S 1980. H XXXI, 106.

Verzeichnis der Initialen

S. 5. D aus: Historie von der Kreuzfahrt nach dem heiligen Lande. Augsburg. Hans Bämler. 1482. Hain 8753.

S. 10. S aus: Chronik von allen Kaysern und Königen. Augsburg. Anton Sorg. 1480. Hain 9793.

S. 11. M aus: Auslegung der heiligen Messe. Augsburg. Anton Sorg. 1484. Hain 2144.

S. 15. D aus: Boccaccio, von etlichen Frauen. Ulm. Johann Zainer. 1473. Hain 3333.

S. 17. S und S. 18. M wie S. 15.

S. 19. V und S. 21. N wie S. 10.

S. 26. D aus: Johannes Andreae, Baum der gesippten Freundschaft. Augsburg. Hans Bämler. 1474. Hain 1053.

S. 31. D aus: Aesop, Fabeln. Ulm. Johann Zainer. o. J. Hain 330.

S. 36. S aus: Dialogus Creaturarum. Gouda. Gerard Leeu. 1480. Hain 6124.

S. 40. H aus: Leven ons heeren Jesu Cristi. Antwerpen. Claes de Grane. 1536.

S. 43. H aus: Sielen Trost. Antwerpen. Henrick Eckert. 1502.

S. 44. J aus: Jac. de Theramo. Belial. Straßburg. Heinrich Knoblotzer 1483.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0060
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Verzeichnis der Abbildungen im Text

S. 13. Gebet Christi am Ölberg. Ende des 14. Jahrhunderts. Paris. Bibliothèque Nationale. S 185. B 9, pl. 8.

S. 32. Aus der Biblia pauperum. Blockbuch. Erstes Viertel des 15. Jahrhunderts. Heidelberg. Universitätsbibliothek. G II.

S. 33. Aus dem Symbolum apostolicum. Blockbuch. Zweites Viertel des 15. Jahrhunderts. München. Staatsbibliothek. G XXIII.

S. 37. Aus dem Exercitium super pater noster. Blockbuch. Niederländisch. Um 1420 bis 1430. Paris. Bibliothèque Nationale. G VI.

S. 39. Aus der Apokalypse. Blockbuch. Niederländisch. Um 1410–1420. München. Universitätsbibliothek. G VI.

S. 48. Die Kreuztragung. Ende des 14. Jahrhunderts. Wien. Hofbibliothek. E 47. Größe des Originals: 270×400.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0061
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0062
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Dieses Werk wurde für den Propyläen-Verlag zu Berlin von der Reichsdruckerei hergestellt. Den Einband besorgte die Buchbinderei H. Sperling zu Berlin nach einem Entwurf von Hugo Steiner-Prag. Für eine einmalige numerierte Vorzugsausgabe von 100 Exemplaren wurde der Text auf Bütten gedruckt und die Abbildungen in Passepartouts gelegt.

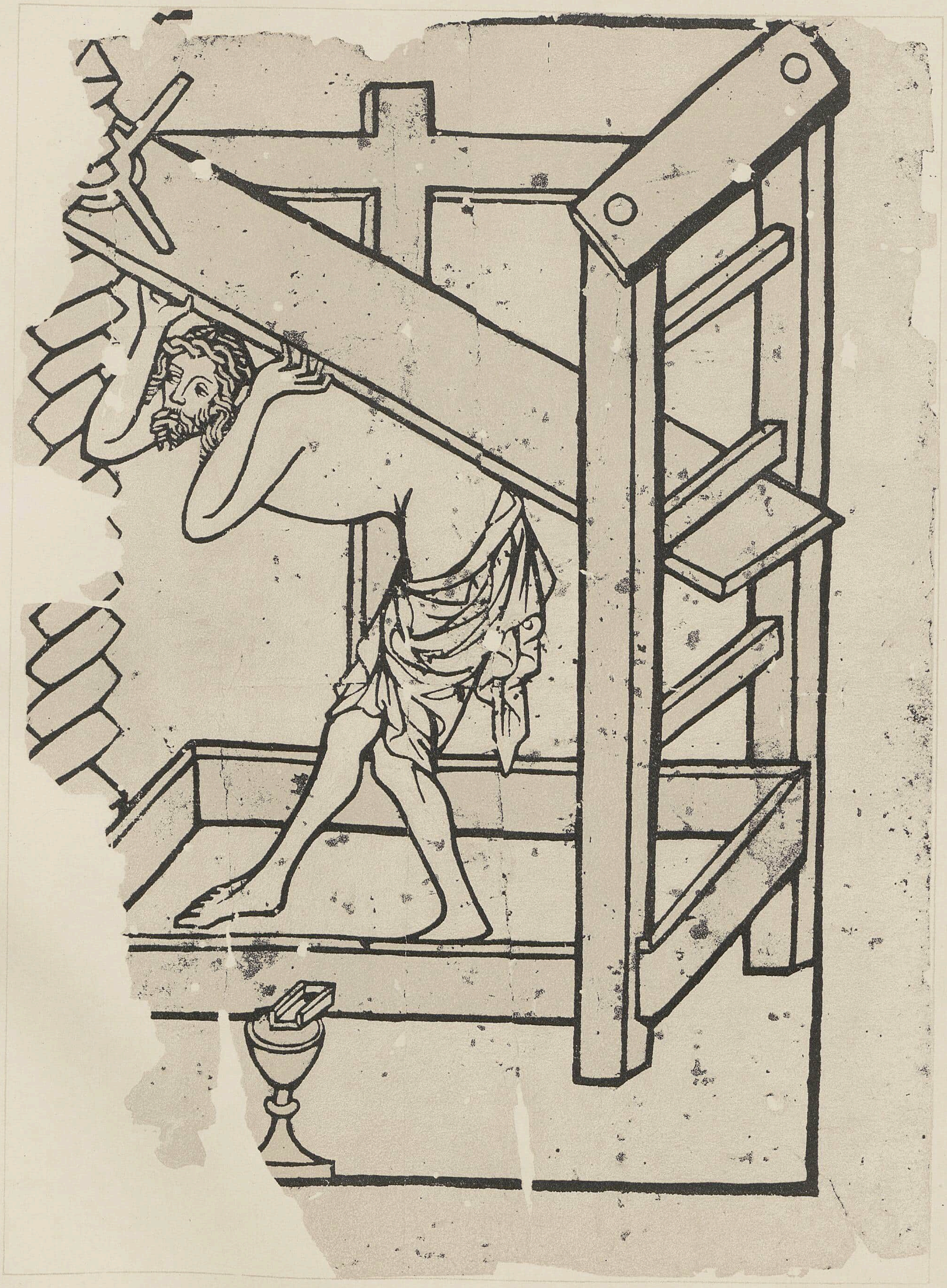
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0063
© Universitätsbibliothek Heidelberg

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0064

© Universitätsbibliothek Heidelberg

The Getty



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0065
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0067
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0069
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

4

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0071
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0073
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

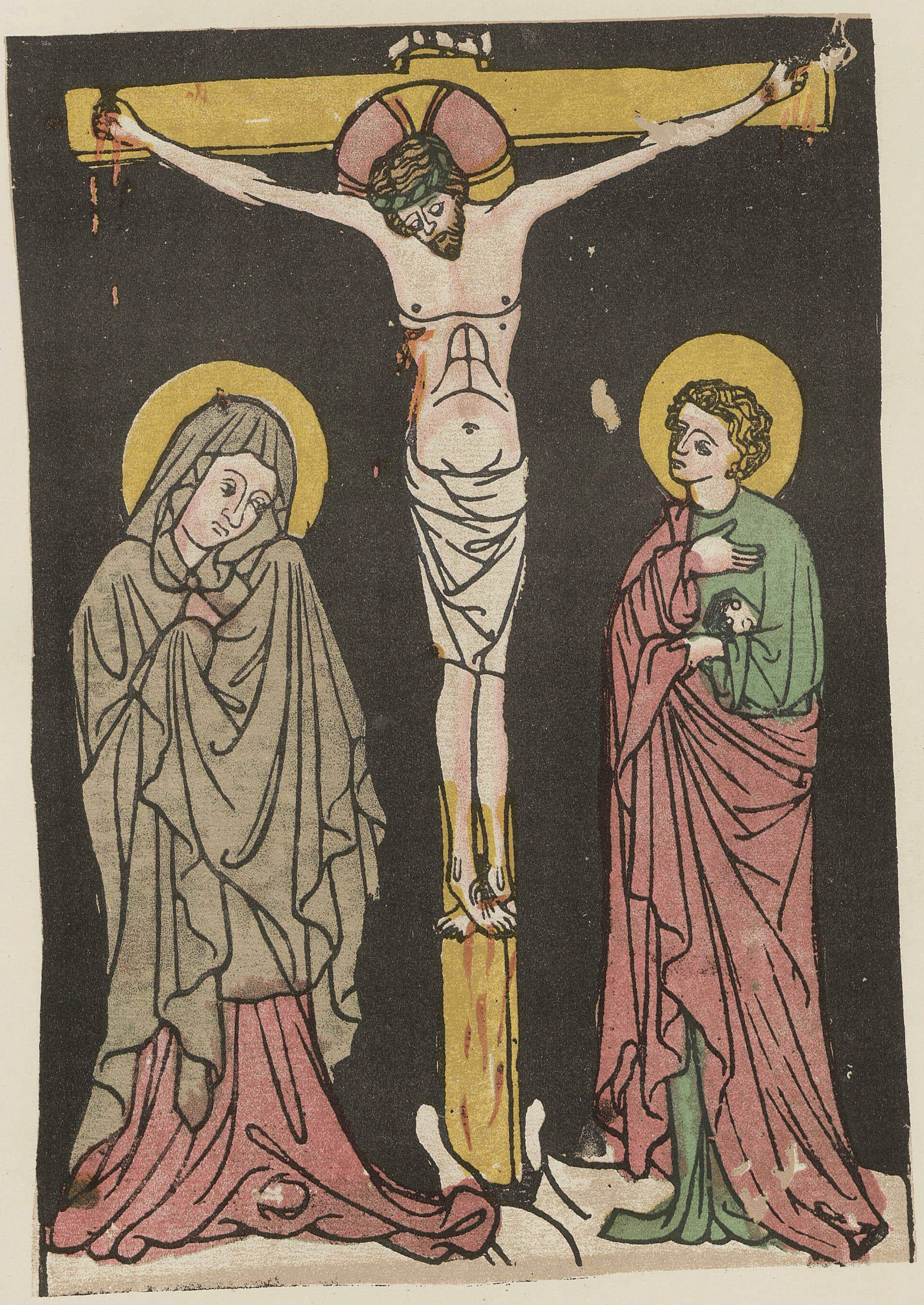
UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0075
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0077
© Universitätsbibliothek Heidelberg

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0079
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0081
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0083
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty



https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0085
© Universitätsbibliothek Heidelberg

12

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0087
© Universitätsbibliothek Heidelberg

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0089
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

14

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0091
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0093
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0095
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0097
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0099
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0101
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0103
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0105
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0107
© Universitätsbibliothek Heidelberg

23

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0109
© Universitätsbibliothek Heidelberg

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0111
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

25

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0113
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

O mensch min crucz drug ich fur dich
wan du sunde tun wils so gedencke
an das liden min amen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0117
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0119
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0121
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0123
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0125
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0127
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0129
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0131
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0133
© Universitätsbibliothek Heidelberg

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0135
© Universitätsbibliothek Heidelberg

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0137
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0139
© Universitätsbibliothek Heidelberg

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0141
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0143
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0145
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0147
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0149
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0151
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Sanctus · Jeronimus

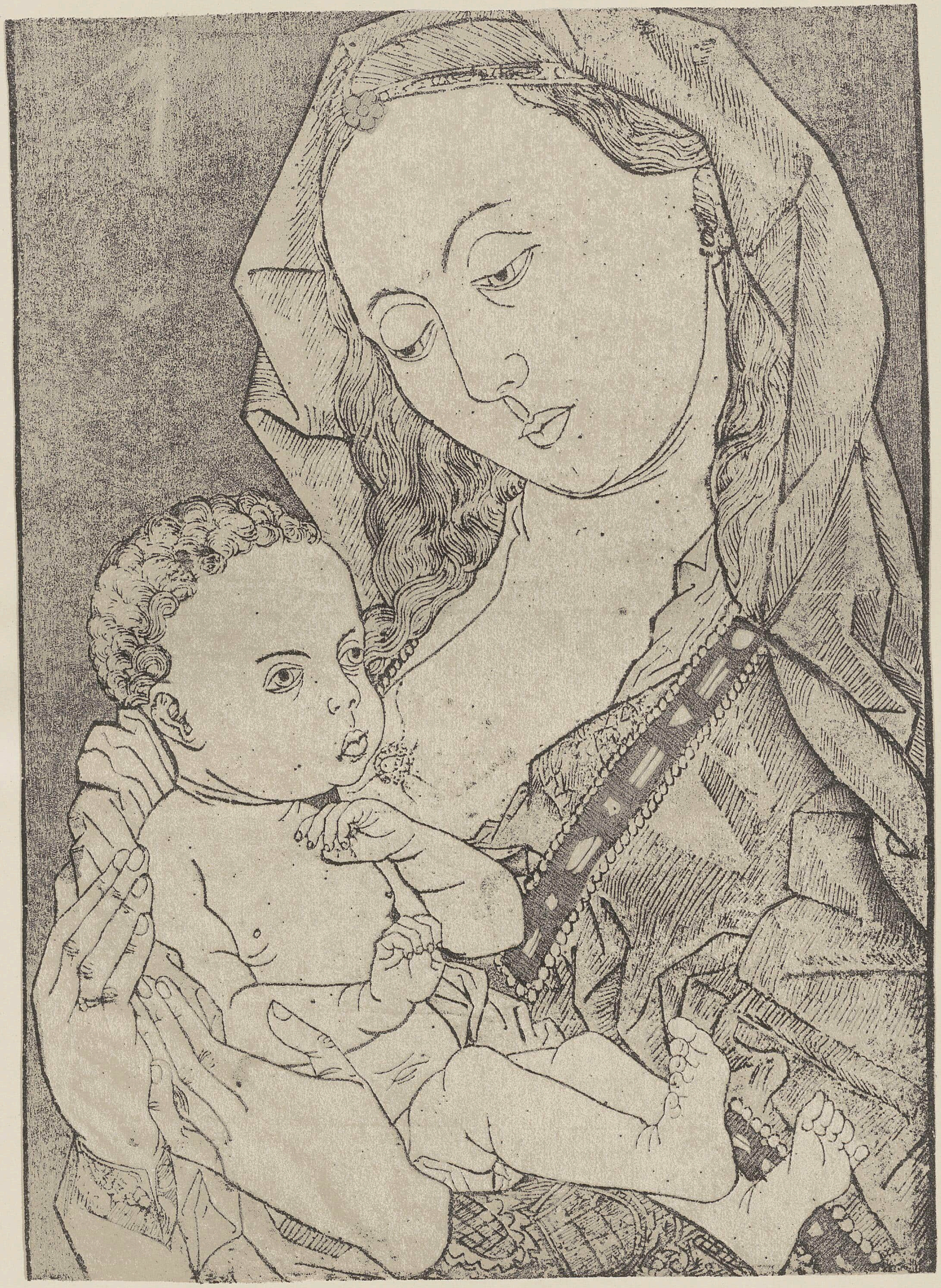
UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0155
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Soe wie ons herē wapenen aen siet Daer hi mz dogede siin
v̄driet Eñ iammerlijc waert getormeut vanden iodē onbekēt
Eñ dan spreet ov̄ sine knien Drie pr̄ nr̄ eñ ·iij· aue marien
Eñ rouwe heeft van siinen sonden Dē waer wilic dat
oirconden Dat die ·xxiiij· iaer aflaets heeft Die hem die paus
gregorius geeft Eñ noch ·ij· pause dats waerhede Die daer
gauen aflaet mede Eñ xl bisscopen des gelike Dit mach
verdienen arm eñ rike Siu verdient al oetmoedelike

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0157
© Universitätsbibliothek Heidelberg

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0159
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0161
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty



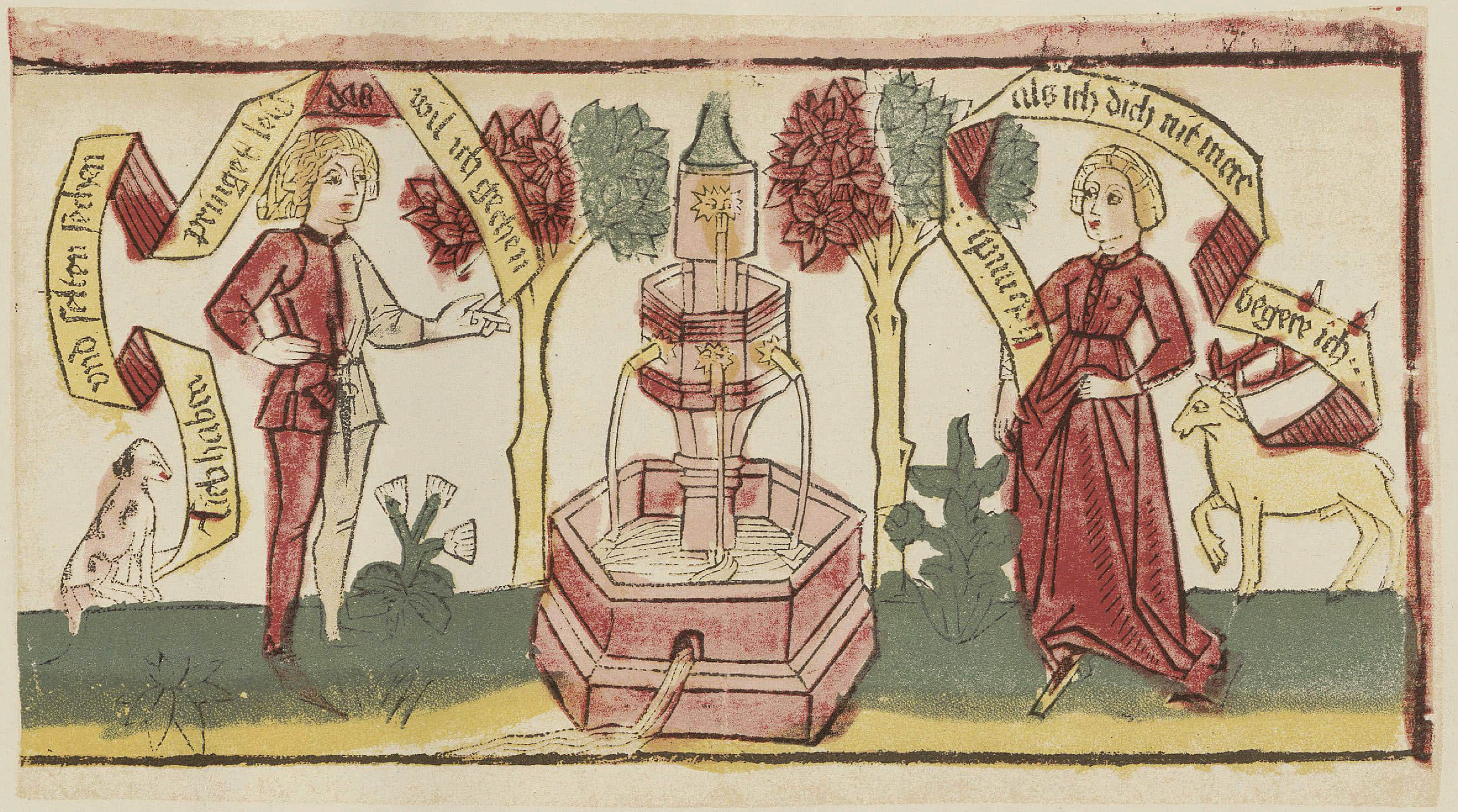
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0163
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0165
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0167
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0169
© Universitätsbibliothek Heidelberg

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0171
© Universitätsbibliothek Heidelberg



UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1923a/0173
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty